

‘N WEG NA BETEKENIS: ‘N GEVALLESTUDIE VAN LETTERLIKE EN FIGUURLIKE IKONOGRAFIE VAN BYBELSE EKSEGESE



Ter vervulling van die gedeeltelike vereistes vir die Graad
M.Phil. in Illustrasie
aan die Universiteit Stellenbosch.

November 2011

Met waardering opgedra aan my twee grootmoeders,

Maria Magdalena van Velden en
Christina Katharina Ferreira

VERKLARING

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk wat in hierdie skripsie vervat is my eie is en dat volledige erkenning gegee is aan alle bronne wat daarvoor geraadpleeg is.

Handtekening:

Datum:

OPSOMMING

Hierdie skripsie omvat 'n kritiese analise van die verhouding tussen die aard en die funksionering van kontemporêre ikonografie wat religieuse temas bevat. Vanuit die teoretiese hoek van Visuele Kultuur kan ikonografie gedefinieer word as 'konteks-spesifieke visuele taal'. Ek stel voor dat betekenis nie alleen gegenereer word deur die materiële gebruik van beeldmateriaal nie, maar ook deur die hermeneutiese inhoud daarvan. Deur 'n vergelykende analise tussen 'n voorbeeld van wat ek as letterlike ikonografie beskou en 'n voorbeeld van figuurlike ikonografie, ondersoek ek twee uiteenlopende metodes waardeur religieus-geïnspireerde ikonografie werksaam kan wees in die konstruksie van visuele tekste. Die twee voorbeelde bestaan uit die evangeliese plakkaat *Die Smal en Breë Weg* en Willem Boshoff se *Bread-and-Pebble Road Map* (2004).

ABSTRACT

This thesis comprises a critical analysis of the relationship between form and function in contemporary iconography that contains religious themes. From the theoretical stance of Visual Culture iconography can be defined as ‘context-specific visual language’. I suggest that meaning is created not only through material usage but also through the hermeneutic content of images. By means of a comparison between an example of what I deem literal iconography and another of figurative iconography, I explore two divergent methods through which religiously-inspired iconography can be employed in the construction of visual texts. The two examples comprise of the evangelical poster *Die Smal en Breë Weg* (The Broad and Narrow Way) and Willem Boshoff’s *Bread-and-Pebble Road Map* (2004).

BEDANKINGS

Ek is in die besonder dankbaar teenoor my ouers vir hul deurlopende ondersteuning en gebede. Hulle belangstelling, geduld en liefde bly 'n voorreg. Vir Nols dank ek vir sy lankmoedigheid en onbaatsugtige steun. Ek wil vir Ria Crafford bedank vir die toegewyde taalversorging van my manuskrip. My innige dank gaan aan my studieleiers, Stella Viljoen en Ernst van der Wal vir hulle kritiese insigte, betrokkenheid en begrip, waarsonder hierdie skripsie en praktiese werkstuk nie verwesenliking sou word nie.

INHOUDSOPGAWE

Lys van Illustrasies

ix

Hoofstuk Een: Oorsig oor die studie

1.1.	Agtergrond en inleiding	1
1.2.	Doel en mikpunte	3
1.3.	Teoretiese raamwerk en metodologie	4
1.4.	Literatuurstudie	5
1.5.	Hoofstukindeling	7

Hoofstuk Twee: Ikonografie

2.1.	Inleiding	9
2.2.	Basiese uitleg van die term 'ikonografie'	9
2.3.	Christelike ikonografie: 'n bondige historiese oorsig	12
2.4.	Die Suid-Afrikaanse konteks	15

Hoofstuk Drie: Letterlike ikonografie

3.1.	Inleiding	18
3.2.	Agtergrond en geskiedenis van <i>Die Smal en Breë Weg</i>	18
3.3.	<i>Die Smal en Breë Weg</i> in Bybelse konteks: letterlik of figuurlik?	20
3.4.	'n Visuele analise van letterlike ikonografie soos dit vergestalt word in <i>Die Smal en Breë Weg</i>	21
3.5.	Religieuse beeldmateriaal en die skep van 'n verhalende leefwêreld	27
3.6.	Samevatting	29

Hoofstuk Vier: Figuurlike ikonografie

4.1.	Inleiding	31
4.2.	'n Bondige geskiedenis van Willem Boshoff	31
4.3.	Kritiese analise van <i>Bread-and-Pebble Road Map</i> as figuurlike interpretasie van 'Die Weg na Vrede'	32
4.4.	Samevatting: <i>Bread-and-Pebble Road Map</i> as ikonografie?	38

Hoofstuk Vyf: Samevatting	42
Bibliografie	46
Illustrasies	50

LYS VAN ILLUSTRASIES

Fig. 1:

Schacher, H. 2008. *Der Breite und der Schmale Weg* (reproduksie). [Plakkaat] Beskikbaar: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Der_breite_und_der_schmale_Weg_2008.jpg [15 Junie 2011].

Fig. 2:

Londt, H. 2000. *Die Smal en Breë Weg*. [Plakkaat]. Die Bybel Genoodschap van Suid-Afrika.

Fig. 3:

Londt, H. 2000. *Die Smal en Breë Weg*. [Plakkaat]. Die Bybel Genoodschap van Suid-Afrika.

Fig. 4:

Boshoff, W. 2004. *Bread-and-Pebble Roadmap*. [Konseptuele werk] Beskikbaar: http://www.willemboshoff.com/images/artworks/large_views/BREAD-&-P-R-M-3-.jpg [30 Oktober 2011].

Fig. 5:

Boshoff, W. 2004. *Bread-and-Pebble Roadmap*. [Konseptuele werk] Beskikbaar: http://www.willemboshoff.com/images/artworks/large_views/BREAD-&-P-R-M-15-.jpg [30 Oktober 2011].

Fig. 6:

Boshoff, W. 2004. *Bread-and-Pebble Roadmap*. [Konseptuele werk] Beskikbaar: http://www.willemboshoff.com/images/artworks/large_views/BREAD-&-P-R-M-22-.jpg [30 Oktober 2011].

HOOFSTUK EEN: OORSIG OOR DIE STUDIE

I.1. Agtergrond en inleiding

Vanuit die groeiende bewustheid van die (soms vreesaanjaende) potensiaal gesetel in die visuele, word Visuele Kultuur gedurende die afgelope dekades beklemtoon as 'n studieveld van kritiese belang. In hierdie dissipline word die visuele benader as 'n betekenisdraende ruimte en word daar beklemtoon dat beeldmateriaal nie 'n eendimensionele bestaan voer in die gemeenskappe waar dit voorkom nie. In sy inleidende studie oor Visuele Kultuur verwys die Amerikaanse deskundige Nicholas Mirzoeff (1999: 4) na die veranderlikheid en aanpasbaarheid van hierdie navorsingsveld: “[Visual Culture] is a fluid interpretive structure, centered on understanding the response to visual media of both individuals and groups. Its definition comes from the questions it asks and issues it seeks to raise.” Hierdie klem op bepaalde reaksies wat deur visuele boodskappe ontlok word, is 'n eienskap wat deurgevoer word in my navorsing.

Soos dit die geval is by baie ander fasette van die samelewing, het Visuele Kultuur ook betrekking op die beoefening van godsdienste. Ikonografie, as 'n metodologie in Visuele Kultuur, deel 'n lang geskiedenis met godsdienste. Ek is spesifiek geïnteresseerd in die dinamika tussen Visuele Kultuur en godsdienste, soos dit gestalte kry in ikonografie. Aan die een kant bestaan daar beeldmateriaal wat op 'n besonder letterlike wyse omgaan met religieuse temas, dikwels met die oog op didaktiek. 'n Voorbeeld hiervan kan die evangeliese plakkaat, *Die Smal en Breë Weg* wees. Die teenpool hiervan blyk weer beeldmateriaal te wees wat op 'n figuurlike en visueel abstrakte wyse aan spirituele temas vorm gee. Hiervan kan Willem Boshoff se werk, *Bread-and-Pebble Road Map* (2004) 'n voorbeeld wees.

Die onderskeid wat ek tref tussen sogenaamde letterlike en figuurlike ikonografie vorm die kern van hierdie eksperimentele studie. Die terme 'letterlik' en 'figuurlik' soos dit hier aangewend word, wil 'n breë onderskeid tref tussen beeldmateriaal wat sogenaamd inhoudelik 'elementêr' voorkom, teenoor meer abstrakte of poëtiese prentmateriaal. Dit wil voorkom of letterlike ikonografie as sulks dikwels 'n meer feitelike interpretasie aanmoedig, terwyl figuurlike ikonografie skynbaar ten gunste is van veelduidige betekenisvorming. Wat my interesseer is die hermeneutiese rol wat die

aard van visuele beeldmateriaal kan speel in die vorming en versterking van bepaalde denkwyses rondom religieuse begrippe.¹

Die gebruik van prentmateriaal ter illustrasie van die Bybel is reeds vanaf die bestaan van die Christendom deel van religieuse kultuur.² Tog getuig die Kerkgeskiedenis ook van verskeie dispute oor die godsdienstige gebruik van visuele beeldmateriaal. Buiten die Bisantynse konflikte in die agtste en negende eeu, het daar 'n drastiese skeur in die Christelike kerk ontstaan tydens die sestiende eeuse Reformasie.³ Die Protestantse kerk wat kort ná hierdie struweling ontstaan het, het die geskrewe as gesaghebbend teenoor die visuele in Christelike lering beklemtoon en daarom die gebruik van visuele beeldmateriaal vir aanbidding ontmoedig. Sedertdien is Protestante (waaronder die Afrikaanse susterkerke) se houding teenoor visuele gebruike al dikwels bevraagteken.⁴ Sommige kenners is van mening dat Protestante se verhouding met die visuele kunste oor die algemeen baie behoudend is in vergelyking met byvoorbeeld dié van Katolieke, wat 'n meer visueel-gestimuleerde spiritualiteit beoefen.⁵

Die kulturele raamwerk waaruit die gekose ikonografiese voorbeelde afkomstig is en waarop ek my argument toepas, is dié van Afrikaanssprekendes. Ek is daarvan bewus dat die term 'Afrikaner' op historiese, politieke en kulturele gebied besonder gewigtig is. Professor Hermann Giliomee (2004: 307) skryf, "Gedurende die eerste drie dekades van die Unie is die term Afrikaner nog in meer as een sin van die woord gebruik. Daar was die eksklusiewe definisie wat net 'n blanke Afrikaanssprekende wat die Gereformeerde geloof aanhang as 'n Afrikaner beskou het. Hierteenoor was daar ook die inklusiewe definisie waarvolgens 'n Afrikaner enigiemand was wie se

¹ Godsdien word dikwels beskou as 'n betekenisvormende entiteit. Die Amerikaanse skrywer Margaret Miles (1985:1) skryf, "Religion, it has frequently been said, both articulates and responds to the life experience, the ideas, and the ultimate concerns of human beings and communities... [It] is first and foremost a way of managing this world, the only world we know...". Met 'Bybelse eksegeese', soos dit in die titel van hierdie skripsie voorkom, verwys ek daarom na die hermeneutiese prosesse van die interpretasie van Bybelgedeeltes.

² Omdat die kerk aanvanklik vervolg is, is neutrale simbole gedurende die eerste twee eeue van die bestaan van die Christendom gebruik in aanbidding. Tydens die Middeleeue in Europa is narratiewe prentebeelde gebruik om die Bybel vir ongeletterdes toeganklik te maak. In Oos-Ortodokse tradisies geskied aanbidding vir eeue reeds aan die hand van kerklike ikone. Ook die Rooms Katolieke aanbiddingsrituele wat met standbeelde en portrette van Bybelse heiliges gepaard gaan, is steeds wyd bekend.

³ Anders as wat algemeen aanvaar word, het hierdie skeur nie ontstaan as gevolg van 'n tipe minagting van visuele beelde nie. Meeste beeldbestryders van dié tyd is in werklikheid bedreig juis deur die krag inherent in die visuele. Brent Plate (2002: 57) skryf in hierdie verband: "Iconoclasts from whatever time period and location understand images to constitute real power. They do not oppose images because they don't believe in them; to the contrary they oppose them because they realize the power of images to incite religious devotion in ways not fully controllable and conformable to the institution of the church."

⁴ Sommige van die uiteensettings in Sergiusz Michalski (1993) se *The Reformation and the Visual Arts, The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe* is van insiggewende waarde wat hierdie kwessies aanbetref.

⁵ Sien byvoorbeeld *The Catholic Imagination* van Andrew Greeley (2000) vir meer besonderhede hieroor.

hoogste lojaliteit aan Suid-Afrika is en wat aan Hollands (en later Afrikaans) sy regmatige plek in die land gun.” Vir die doel van hierdie skripsie lê my belang bloot by kulturele gebruike onder Afrikaanssprekendes — afgesien van ras of politieke oortuiging.

1.2. Doel en mikpunte

Die doel van hierdie studie is om die visuele manifestering van ikonografie te ondersoek. Ek kyk spesifiek na ‘n voorbeeld van wat ek beskou as ‘n letterlike interpretasie van ‘n religieuse tema, sowel as ‘n voorbeeld van ‘n figuurlike interpretasie van ‘n soortgelyke tema. Ek sal hierdie studie aanpak aan die hand van

- ‘n inleiding tot ikonografie as ‘n geskiedkundige fenomeen,
- ‘n analise van die plakkaat van *Die Smal en Breë Weg* as ‘n moontlike voorbeeld van letterlike ikonografie,
- en ‘n bespreking van Willem Boshoff se *Bread-and-Pebble Road Map* (2004) as ‘n moontlike voorbeeld van figuurlike ikonografie.

Ek is daarvan bewus dat die ikonografiese voorbeelde wat ek gekies het om te bespreek in beide aard en bedoeling wyd van mekaar verskil. Die eersgenoemde neem ‘n didaktiese toonaard aan en word hoofsaaklik vir die doel van lering in Christelike moraliteit aangewend. Die laasgenoemde, aan die ander kant, word gekenmerk aan ‘n poëtiese aanslag en lewer klaarblyklik juis kritiek op Christelike didaktiek. Waar die plakkaat as ‘n medium vir evangelisasie geskep is, is die *Road Map* andersyds die werk van ‘n kunstenaar wat moontlik sy Christenskap prysgegee het.

As katalisator vir my argument verwys ek daarom na die verteenwoordiging van die metafoor van ‘n ‘weg’ wat in albei voorbeelde teenwoordig is. Beide ikonografieë spreek van ‘n tipe spirituele reis. Hierdie vergelykende studie dien dus as ‘n oefening in die analise van ‘n letterlike en ‘n figuurlike uitbeelding van die konsep van “n Weg na Vrede”. Deur hierdie oefening ondersoek ek onder meer die moontlikheid van gesprek tussen oënskynlik onversoenbare benaderings tot visuele beeldmateriaal. Só ‘n dialoog kan volgens my waardevol wees in ‘n tyd van toenemende pluralisme — beide in persepsies oor die visuele asook in religie.

1.3. Teoretiese raamwerk en metodologie

Die sentrale fokus van my navorsing is gerig op die kultuur van visuele weergewing (*representation*). Binne hierdie teoretiese veld hou my studie verband met diskoerse in Visuele Studies en Kulturele Studies. Ek is in die besonder geïnteresserd in vrae rondom die diverse aard en funksionering van religieuse ikonografie. Hoewel dit nie in my belang is om op 'n teologiese vlak te argumenteer nie, bly die vraag rondom religieuse visuele retoriek 'n veelseggende navorsings gebied.

Die onderwerp van Bybels-tematiese beeldmateriaal is beide histories en kultureel besonder wyd. Om hierdie rede beperk ek my fokus in hierdie skripsie tot twee spesifieke voorbeelde van beeldmateriaal wat 'n religieuse tema verbeeld en onder Afrikaans-sprekendes voorkom. Die term 'ikonografie' skakel op 'n effektiewe wyse hierby in, omdat die woord in die algemeen verwys na 'n visuele taal of idioom wat deur 'n bepaalde gemeenskap, beweging of persoon gebruik word. Dit gesê, kan die term 'ikonografie' as akademiese begrip taamlik troebel raak wanneer dit nie in verband met historiese kuns aangewend word nie. Wanneer die onderwerp 'Christelike ikonografie' in 'n akademiese databasis ingetik word, lewer dit byvoorbeeld heelwat navorsing oor histories-religieuse kuns uit die westerse tradisie op, maar nie sodanige kontemporêre studies nie. Ironies genoeg kom die term 'ikonografie' egter in die titels van talle onlangse studies uit ander dissiplines voor.

Daar is enkele omvattende idees waarvan ek beperkte melding in die skripsie maak. Ten einde binne die grense van hierdie studie te bly, kan ek egter nie in meer besonderhede daarin delf nie. Siende dat my navorsing vanuit die staanspoor handel oor interpretasie, kan ek byvoorbeeld nie nalaat om die dissipline van Semiotiek te betrek nie. Hoewel sommige outeurs van mening is dat Semiotiek in die eerste plek 'n taalkundige sisteem is en daarom nie aangewend behoort te word vir die analise van visuele beeldmateriaal nie,⁶ vind ek enkele semiotiese beginsels veral behulpsaam in die bespreking van visuele betekenisvorming by ikonografie. Om hierdie rede maak ek wel gebruik van semiotiese teorie, al is dit tot 'n baie beperkte mate. Terwyl die onderwerp van hierdie skripsie handel oor uiteenlopende visuele metodologieë, word die dissipline van estetika nie aangewend om 'n waardeoordeel te vel oor die gekose ikonografiese voorbeelde nie.⁷ Ek maak wel

⁶ In sy boek *On Pictures and the Words that Fail them* bevraagteken die skrande teoretikus, James Elkins (1998), die legitimeit van die begrip 'Visuele Semiotiek' deur verbandhoudende teorieë van sommige akademici krities te ondersoek (1998: 3-14).

⁷ In sy inleidende studie tot ikonografie, maak Roelof van Straaten (2004: 3) melding dat ikonograwe "tend to avoid judging a work's aesthetic value." Hy meen verder "every image is of equal significance in an iconographic investigation. Questions of attribution and aesthetics are subordinate to the iconographer's real objectives" (2004: 3).

sporadies melding van enkele outeurs wat skryf oor kwessies rondom Christelike smaak. Terwyl die Kerkgeskiedenis verband hou met my navorsing, word hierdie studie vanuit die akademiese raamwerk van kontemporêre visuele studies benader en kan ek dus nie meer aandag gee aan kunsgeskiedkundige kwessies van die Christelike kerk nie.

Ek neem 'n kwalitatiewe benadering tot hierdie studie aan en my argument is oorwegend van 'n vergelykende aard. Aan die hand van kritiese semiotiese analise ondersoek ek verskillende vorme van visuele weergewing, terwyl dele van die skripsie ook geskiedkundig samevattend van aard is. In die proses word bepaalde problematiese kwessies rondom godsdiens krities ondersoek. My literatuurstudie berus hoofsaaklik op die menings van akademici en skywers soos saamgevat in gepubliseerde boeke, joernale en tydskrifte.

Omdat hierdie navorsingstuk die teoretiese komponent vorm van 'n tweedelige studie in illustrasie, wil ek noem dat die praktiese sy daarvan nie 'n spieëlbeeld vorm van die teorie nie. My praktiese navorsing dien eerder as 'n eksperimenterende middel en visuele illustrasie van dit waaroor ek teoreties argumenteer.

1.4. Literatuurstudie

Wat die vakgebiede van Visuele Kuns en Visuele Studies aanbetref, wil dit blyk dat onderwerpe wat handel oor verhoudinge tussen spiritualiteit en kuns taamlik wyd aangetref word, terwyl onderwerpe van religie per se nie besonder populêr is nie en meestal beperk is tot verouderde navorsing.⁸ Soos dit deur die res van hierdie samevatting sal duidelik raak, is daar wel uitsonderings in hierdie verband. Die oorgrote meerderheid van die bronne waarvan ek melding maak en wat handel oor religie en kuns, is egter afkomstig uit Amerika. Navorsing uit Europa wat in Engels vertaal is, is skaars en uit Suid-Afrika is daar baie weinig navorsing van hierdie aard te vinde.

In my navorsing oor die verhoudinge tussen visuele gebruike en die Christelike godsdiens, het dit my opgeval hoe dikwels bronne van hierdie aard beperk is in hul kritiese en teoretiese aanslag. Twee bronne waarna ek egter taamlik gereeld verwys, is *Visual Faith: Art, Theology, and Worship in*

⁸ James Elkins se insiggewende boek *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* (2004) is spesifiek gerig op die sogenaamde 'skeur' tussen die dissiplines van kuns en godsdiens. Hy open die boek met die woorde: "Sooner or later, if you love art, you will come across a strange fact: there is almost no modern religious art in museums or in books of art history. It is a state of affairs that is at once obvious and odd, known to everyone and yet hardly whispered about. I can't think of a subject that is harder to get right, more challenging to speak about in a way that will be acceptable to the many viewpoints people bring to bear" (Elkins, 2004: ix).

Dialogue (2001) deur William Dryness, en Margaret Miles se *Image as Insight: Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture* (1985). Hoewel Dryness se studie insiggewende stof aangaande die geskiedenis van visuele gebruike in die Christendom bied en die skrywer 'n wye begrip toon van kontemporêre kuns, word daar nie ondersoekend gekyk na die funksionering van Christelike kuns vanuit 'n sekulêre hoek nie. Miles skryf hoofsaaklik uit 'n historiese en filosofiese perspektief. Sy bied waardevolle idees rondom Visuele Hermeneutiek soos dit deur die eeue heen en in kontemporêre kultuur manifesteer. Nie een van hierdie bronne bied egter 'n kritiese ondersoek oor die onderwerp van sogenaamde 'kontemporêre Christelike ikonografie' nie.

Met betrekking tot die onderwerp van ikonografie, maak ek spesifiek gebruik van Albert Moore se *Iconography of Religions* (1977) en *An Introduction to Iconography* (1994) van Roelof van Straaten. In die eersgenoemde studie word daar nie alleen lig gewerp op uiteenlopende gebruike van visuele beeldmateriaal in Christelike aanbidding oor die wêreld heen nie, maar ook op dié van ander godsdienste. Anders as meeste bronne wat Christelike ikonografie as onderwerp aanspreek, word kontemporêre voorbeelde hierin bespreek wat bydra tot my eie perspektiewe oor kontemporêre beeldmateriaal wat in Suid-Afrika sirkuleer. Van Straaten, aan die ander kant, skryf vanuit 'n kunshistoriese hoek en verwys hoofsaaklik na Europese kunswerke uit die Middeleeue. Hierdie bron was wel van waarde in die definiëring van die term 'ikonografie'.

Wat betref idees rondom populêre religieuse beeldmateriaal, is die insiggewende navorsing van David Morgan van groot waarde vir die skryf van hierdie skripsie. Ek gebruik beide sy *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images* (1998) en *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice* (2005). Eersgenoemde handel hoofsaaklik oor die gebruik en funksionering van populêre prente in Christen tradisies uit die verlede asook in die hede. Hy werp spesifiek lig op die wyses waarop visuele beeldmateriaal 'n aandeel het in die konstruksie van gelowiges se beskouing van die wêreld. Laasgenoemde handel meer oor die kulture wat rondom religieuse beeldmateriaal ontstaan. In hierdie studie brei hy ook uit oor godsdienstige praktyke buite die Christendom. Beide hierdie bronne is vir my van groot belang in die bespreking van die funksionering van religieuse beeldmateriaal en in die besonder dié van letterlike ikonografie. Buiten die werk van Morgan, kyk ek ook na Colleen McDannell se deeglik-toegepaste studie *Material Christianity: Religion and Popular Culture in America* (1995). Hoewel McDannell se navorsing sinvolle idees bied rondom die kulturele waarde van religieuse objekte, is haar fokus alleenlik op Amerikaanse gebruike. Wat betref idees rondom die geskiedkundige gebruike van die *Die Smal en Breë Weg* prent in Victoriaanse Europa verwys ek veral na Peter Millward se aanlyn artikel, *The Broad and the Narrow Way* (2003), Eric

Sigsworth se *In Search of Victorian Values: Aspects of Nineteenth-Century Thought and Society* (1988) en Micheal Wheeler se *Heaven, Hell and the Victorians* (1994).

Vir die analise en bespreking van Willem Boshoff se werk, was die biografie *Willem Boshoff* (2005) deur Ivan Vladislavić van baie waarde. Op 'n vloeiende en poëtiese wyse breek die skrywer die kompleksiteite in Boshoff se (soms baie obskure) werke vir die leser oop. Vanuit die tipologies-uiteengesette struktuur van die biografie, word herhalende temas in Boshoff se werk duidelik sigbaar. Ek maak verder gebruik van Virginia Mackenny se skrywe oor Boshoff se werk uit die bundel *10 Years 100 Artists: Art in a Democratic South Africa* (2004), asook informasie vanaf die kunstenaar se webtuiste. Vir fyner besonderhede oor die *Bread and Pebble Road Map* (2004) asook die kunstenaar se geloofsoortuigings, het ek persoonlik met hom via e-pos gekorrespondeer.

1.5. Hoofstukindeling

Saam met hierdie hoofstuk, bestaan hierdie skripsie uit vyf hoofstukke. Hier volg 'n bondige beskrywing van die inhoud van Hoofstukke Twee tot Vyf:

In Hoofstuk Twee word 'n bondige poging aangewend om die onduidelike term 'ikonografie' te definieer. Daar word spesifiek lig gewerp op die verskil tussen die algemene, interdisiplinêre gebruik van die term en die kunshistoriese begrip van 'ikonografie'. 'n Oorsig oor die funksionering van Christelike ikonografie deur die geskiedenis heen, lê veral klem op verhoudinge tussen vorm en inhoud en die werking van simboliek.

Hoofstuk Drie bied onder meer 'n geskiedkundige oorsig oor die *Smal en Breë Weg*-plakkaat se evangeliese gebruike in die 19de eeuse Europa. Daarna word die Bybelverse waarop die titel en inhoud van die plakkaat gebasseer is in eksegetiese verband bespreek. 'n Analise van die gekose werk word dan gedoen op grond van eienskappe van letterlike ikonografie. Aandag word onder meer gevestig op die gebruik van retoriek en didaktiek en die verhoudinge tussen teks en beeld. Hierna volg 'n bespreking oor die sosiale lewe van dié prentebeelde in terme van die populariteit daarvan. Die verbande tussen massaproduksie, verbruikerskultuur en evangelisasie word ook aangeraak.

Hoofstuk Vier bestaan hoofsaaklik uit 'n kritiese analise van Willem Boshoff se *Bread-And-Pebble Road Map* as 'n moontlike voorbeeld van figuurlike ikonografie. Ten einde te illustreer hoe dit as visuele metafoor funksioneer, word daar onder meer klem gelê op die gebruik van paradoks, veelvoudige integrasie en intertekste. Daar word ook verwys na die postmoderne tendense van doelbewuste verwarring en die ontkenning van universele waarhede wat in sy werk sigbaar is. Die hoofstuk eindig met 'n kritiese beskouing van kontekstuele kwessies rondom die werk.

In Hoofstuk Vyf word die gekose ikonografieë van voor af in oënskoue geneem, die doel van die studie hersien, en die vername verskille en ooreenkomste tussen die betrokke werke uitgelig.

In die gedeelte wat volg vind my argument aanvang in 'n bespreking oor die weergewende aard van visuele beeldmateriaal soos dit gestalte vind in religieuse ikonografie.

HOOFSTUK TWEE: IKONOGRAFIE

Instead of a window on, or mirror of, reality, language and representation increasingly seem to form a screen or veil that obscures more than it reveals. As vision becomes questionable, representation changes from an ideal to be realized to a difficulty to be overcome (Mark Taylor, 1992: 8).

2.1. Inleiding

Die kommunikatiewe funksies van beide geskrewe en visuele taal berus by hul verwysende vermoëns. Ten einde 'n bepaalde boodskap (hetsy van 'n sogenaamde letterlike óf figuurlike aard) te vertolk, is die verwagting dat die verwysende medium so verhelderend moontlik aangewend word. Vanuit 'n post-strukturalistiese perspektief beskou, word die idee dat 'n teks die draer van vaste, universele betekenis is bevraagteken, en word daar eerder klem gelê op 'n betekenisvormende verhouding wat ontstaan in die speling tussen subjek en teks.⁹ Binne so 'n raamwerk is interpretasie veranderlik, veelvoudig en konteks-spesifiek. Hierdie is enkele van die hermeneutiese kwessies wat ek wil ondersoek in terme van die werking van ikonografie as weergewende medium van die Bybelteks.

In die gedeelte wat volg wend ek eerstens 'n poging aan om die taamlik troebel en omvattende begrip 'ikonografie' te definieer. Daarna staan ek stil by die onderwerp van Christelik-historiese ikonografie, voordat die gesprek verskuif na enkele uitdagings rondom die skep van kontemporêre ikonografie in Suid-Afrika. Dit is uit die aard van die saak nie moontlik om 'n suiwer onderskeid te tref tussen hierdie indelings nie en daarom sal die inhoud daarvan noodwendig van plek tot plek oorvleuel.

2.2. Basiese uitleg van die term 'ikonografie'

⁹ In die inleiding van sy wyd erkende boek oor poststrukturalisme en postmodernisme, omskryf Madan Sarup (1993: 2) die term 'subjek' as volg: "[It] helps us to conceive of human reality as a construction, as a product of signifying activities which are both culturally specific and generally unconscious." Wat betref die 'waarheidsverwagting' wat met 'n meer strukturalistiese lees van 'n teks gepaardgaan, meen hy "While structuralism sees truth as being 'behind' or 'within' a text, post-structuralism stresses the interaction of reader and text as a productivity" (Sarup, 1993: 3).

Vir 'n woord wat in verskeie erkende woordeboeke nie eers voorkom nie, is dit verrassend om waar te neem hoe algemeen en interdisiplinêr die term 'ikonografie' in 'n akademiese milieu in die titels van boeke en artikels voorkom.¹⁰ Dit is veral op die gebiede van Religie, Sosiologie, Antropologie en Visuele Studies dat die term aangewend word, en waar dit klaarblyklik gebruik word as 'n tipe semiotiese versamelwoord vir 'n kontekstspesifieke visuele taal wat binne 'n gegewe verband gelees en verstaan word.

Wat kunsgeskiedenis aanbetref, word ikonografie egter baie meer spesifiek omskryf. In sy inleidende studie tot die kuns-akademiese studieveld van ikonografie, definieer Roelof van Straaten (1994: 3) die term as volg: "...we can say that iconography is the branch of art history concerned with the themes in the visual arts and their deeper meanings or content... Iconography considers a representation both as a whole and as a collection of detail." Hy maak verder die punt dat 'n kunshistoriese ondersoek in ikonografie nie daarop gemik is om die estetiese waarde van 'n kunswerk te beoordeel nie (1994: 3). Dit blyk dat só ondersoek meer geïnteresseerd is in die hermeneutiese en simboliese aspekte van bepaalde visuele uitbeeldings.

Aldus David Macey se *Dictionary of Critical Theory* werp ikonografie in die eerste plek lig op die uitkenning en analise van konvensionele uitbeeldings, stories en allegorieë, asook die beskrywing en klassifikasie van daardie motiewe (*Dictionary of Critical Theory*, 2000, s.v. 'iconography'). Soos Van Straaten, verwys verskeie kunshistoriese bronne na die belangrikheid van 'n onderskeid tussen vorm en inhoud, en die klem wat op die inhoudelike geplaas behoort te word. Sulke bronne ondersoek hoofsaaklik temas en onderwerpe uit die inhoud vir doeleindes van klassifikasie.¹¹ Hierdie is 'n algemene aanname waaroor ek skepties is en later in die hoofstuk meer oor uitbrei.

Die ontginning van simboliek blyk 'n belangrike deel van die studie van ikonografie te wees. Daar word oor die algemeen erkenning gegee aan die feit dat simboliese elemente bestaan binne 'n spesifieke konteks, hetsy kultureel, sosiaal, histories, godsdienstig ensovoorts. Klem word dikwels gelê op die feit dat die kyker nie noodwendig deel uitmaak van hierdie konteks nie en dat hy of sy ten volle toegerus moet word met 'n begrip van die betrokke faktore ten einde dieper betekenis

¹⁰ Hoewel die woorde 'icon' en 'iconoclasm' redelik algemeen voorkom, ontbreek 'iconography' byvoorbeeld in die volgende Engelse woordeboeke: *Chambers Universal Learners' Dictionary, International Students' Edition*, 1980; *Longman Dictionary of Contemporary English*, 1978; *Oxford Advanced Learner's Dictionary, Sixth Edition*, 2000. In 'n Google-books soektog na titels waarin die woord 'iconography' voorkom, word daar egter 414 000 gevalle aangedui, terwyl dieselfde soektog in die Jstor Akademiese Databasis 59 500 gevalle na vore bring.

¹¹ Hierdie bronne sluit in dié van Grabar (1969), Macey (2000), Schiller (1971), Turner (1996) en Van Straaten (1994).

uit die werk te ontgin.¹² Hierdie tendens word ondersoek in latere hoofstukke aan die hand van visuele voorbeelde.

Ikonografie as proses word dikwels geassosieer met die verbandhoudende ikonologie en die twee terme word dikwels verwisselbaar gebruik. Die kunshistorikus G. J. Hoogewerff het in 1928 'n onderskeid tussen hierdie twee terme probeer vestig deur die verhouding tussen hulle te vergelyk met dié tussen geografie en geologie: "*the first is descriptive, fact-collecting and analytical; the second, employing the observations of the first, is explanatory, synoptic and exegetic*" (*The Dictionary of Art*, 1996, s.v. 'iconography and iconology'). Die naam wat egter die sterkste geassosieer word met die kunshistoriese gebruik van en onderskeid tussen hierdie terme, is dié van Erwin Panofsky, vanweë sy uitgebreide teorieë oor die prosesse van visuele interpretasie.¹³ Ikonologie, as 'n uitvloeisel van ikonografie, kan beskou word as 'n proses waardeur 'n bepaalde visuele uitbeelding binne 'n wyer konteks geïnterpreteer word; dit bring die betekenis van 'n werk met ander dissiplines in verband.¹⁴ Hierdie studie is dus as 't ware ikonologies van aard, met ikonografie as onderwerp, en die gekose ikonografiese voorbeelde word in diepte geanaliseer deur spesifiek aandag te skenk aan die konteks waarin hulle geskep is, sowel as hul bepaalde funksies binne hierdie kontekste.

Na aanleiding van my waarneming van die wyse waarop die term 'ikonografie' algemeen (en dus nie Kunshistories per se nie) gebruik word, het ek vroeër die begrip 'visuele taal' gebruik. Ikonografie verwys immers nie alleen na 'n proses van teoretiese analise nie, maar het net soveel te make met die praktiese skep van beeldmateriaal. Alreeds in die konstruksie van die woord is die inherente verhouding van beeld en woord (visuele en geskrewe) opgesluit. Die Nieu-Seelandse skrywer en navorser van religie, Albert Moore (1977: 21), verduidelik: "*Its derivation from the Greek words eikon, image, and graphein, to write, indicates that it refers to the act of creating pictures and thus 'writing in images'. This implies a system and a tradition which man develops so that his writing, either in words or in pictures, can be understood by others.*"

Duidelik is nie alleen die betekenis van die term 'ikonografie' van veranderende aard nie, maar is die moontlikhede vir die aanwending daarvan ook taamlik breed.

¹² Sien byvoorbeeld Schiller (1971), Turner (1996) en van Straaten (1994).

¹³ Panofsky se *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939) bied 'n uitleg van sy stappe vir visuele interpretasie.

¹⁴ Die betekenis van hierdie twee terme het gedurende die laaste dekades taamlik geëvolueer en word dus steeds algemeen in die visuele kunste aangewend. Sien byvoorbeeld *Iconology: Image Text Ideology* van die invloedryke teoretikus W. J. T. Mitchell. Daar is egter ook verskeie ander analitiese sisteme by dié van ikonografie en ikonologie gevoeg (by name dié van semiotiek) wat die studie van simbole, oftewel tekens (*signs*), op 'n meer omvattende wyse benader.

2.3. Christelike ikonografie: 'n bondige historiese oorsig

Hoewel daar geen vaste periode in die geskiedenis aangedui word vir die ontstaan van religieuse ikonografie as akademiese dissipline nie, dateer bronne rondom dié onderwerp reeds uit die sestiende eeu. Daar word beweer dat Joannes Molanus se *De picturis et imaginibus sacris* (1570), 'n samestelling van versamelde informasie oor religieuse werke (*The Dictionary of Art*, 1996, s.v. 'iconography and iconology'), een van die vroegste navorsingstukke oor religieuse ikonografie is. Desondanks het die ondersoek in spesifiek Christelike visuele kuns as kunshistoriese dissipline eers werklik begin aandag geniet aan die begin van die 20ste eeu.¹⁵ Die veld het spoedig gewildheid verwerf en uitgebrei na Amerika, waar die *Index of Christian Art* in 1917 by die Princeton Universiteit gestig is. Hierdie indeks vervul hoofsaaklik 'n klassifiserende funksie vir Middeleeuse Christelike kunswerke. 'n Soortgelyke sisteem, getiteld *ICONCLASS*, het so onlangs as 1972 verskyn, wat wys hoeveel aanhang hierdie area van die kunste bly verwek het.¹⁶ Gedurende die laat 1960's en vroeë 1970's het verskeie invloedryke bronne oor historiese Christelike kuns die lig gesien, waaronder die lywige reeks van vyf volumes getiteld *Iconography of Christian Art* deur Gertrud Schiller (1971) en André Grabar se *Christian Iconography, A Study of Its Origins* (1969) voorbeelde is.

Al is historiese Christelike ikonografie die onderwerp van albei laasgenoemde werke, en al is die twee binne 'n kort tydjie van mekaar gepubliseer, is dit verrassend om waar te neem tot watter mate hul in benadering verskil – wat net weereens wys hoe wyd die studieveld strek en hoe moeilik dit is om die term vas te pen. Waar Schiller se werk 'n uitgebreide oorsig is van historiese Christelike kuns, wat onderverdeel is volgens inhoudelike temas en waar klem gelê is op tipologie en simboliek, fokus Grabar op die skeppingsproses van historiese beeldmateriaal en die rol wat dit in die godsdienstbeoefening van gelowiges gespeel het. 'n Aspek wat wel ooreenkom tussen die twee, is die klem wat op die inhoud van die werke gelê word. Grabar (1969: xlvii) gee byvoorbeeld 'n semantiese verduideliking van hoe die inhoud van werke uit verskillende tye en omgewings 'n 'netwerk van interafhanklikheid' vorm: "Like words of the same semantic field of a language, terms of

¹⁵Die kunshistorikus Émile Mâle, wat lid was van die *Académie Française*, is een van die eerste navorsers van gewyde werke wat dateer uit die Middeleeue. Sy doktorske skripsie getiteld *The Gothic Image, Religious Art in France of the Thirteenth Century* (1899), word vandag steeds gedruk en algemeen nageslaan.

¹⁶ *ICONCLASS* is 'n uitgebreide ikonografiese sisteem wat veral nageslaan word vir die samestelling van ikonografiese katalogusse, ontwikkel deur die Nederlandse kuns-historiese navorser Henri van de Waal. Ikonograaf Roelof van Straaten (1994: 117-119) skryf in sy inleidende studie oor Ikonografie: "ICONCLASS is essentially an 'empty' framework of system numbers (codes and notations) that refer to subjects and objects in the visual arts. Everything that could appear in a work of art... has an ICONCLASS code... there are, therefore, no particular works of art; the user must fill it with material."

the same semantic field of imagery are connected with each other not by their form but by their content; and this is of great importance for our studies in iconographic creation."

Soos ek vroeër aangedui het, kan hierdie siening as taamlik problematies beskou word, veral weens die implikasie dat 'n duidelike onderskeid getref kan word tussen die vorm en die inhoud van beeldmateriaal. Mens sou kon beweer dat, terwyl dit wel moontlik is om die inhoud en die vorm in 'n kunswerk as verskillende elemente te identifiseer, dit nie in 'n proses van analise van mekaar geskei behoort te word nie.¹⁷ Hierdie beginsel van klassifikasie word egter herhaaldelik gereflekteer in ikonografiese projekte en is tipies van 'n modernistiese beskouing. Wanneer mens 'n bepaalde ikonografie egter as 'visuele taal' benader, maak dit sin om beide die inhoud en vorm as onderskeie 'tekens' te lees wat juis in verhouding tot mekaar betekenis ontgin.¹⁸ Vir my eie projek van ikonografiese analise en interpretasie sal ek daarom aan beide die inhoud en die vorm van die betrokke visuele tekste aandag gee ten einde 'n omvattende begrip daarvan te vestig.

Die res van hierdie afdeling wil ek wy aan twee punte wat in die bogenoemde bronne (naamlik dié van Grabar en Schiller) na vore gekom het en volgens my uiters belangrik is in 'n ondersoek na Christelike ikonografie. Die eerste hiervan is die waarde van simboliek en die tweede is die verhouding van werke tot die omgewing waarin dit geskep word.

Reeds van die vroegste tye af het simbole 'n kernrol gespeel in die uitlewing van die Christelike geloof.¹⁹ Ten spyte daarvan dat die vorm van simbole maklik konvensioneel raak binne 'n bepaalde tradisie, is die betekenis daarvan minder konstant ten opsigte van tyd en ruimte. Die kruis as Christus-simbool is byvoorbeeld eers gedurende die vierde eeu ontwikkel, siende dat dit tot op daardie tydstip eerder beskou is as 'n teken van vernedering en aanstootlikheid, en geassosieer is met die slegste van misdadigers (Child en Colles, 1971: 10-11).²⁰ Dit is eers sedert die Gotiese era dat die kruis werklik as dominante simbool van Christus se verlossing aangewend is (Moore, 1977:

¹⁷ In haar onlangse studie oor vroeë Christelike ikonografie spreek Robin Jensen (2000) dieselfde kwessie aan. Sy meen "*Christian art must be studied according to both its forms and its functions... we must never view form and function as separate or unrelated issues*" (2000: 12).

¹⁸ Saussure se semiotiese teorie verklaar "*signs refer primarily to each other. Within the language system, 'everything depends on relations'. No sign makes sense on its own but only in relation to other signs*" (Chandler, 2002: 22).

¹⁹ Christene van die eerste tot die derde eeu na Christus kon as gevolg van vervolging alleen deur alledaagse simbole uiting gee aan hul geloof en nie deur die eksplisiete uitbeelding van Bybelgedeeltes nie. Voorbeelde hiervan is die herder, vis en atleet-palm, waarvan die herder- en vis-simbool steeds algemeen herkenbaar is (Dryness, 2001: 26-27).

²⁰ Vir 'n meer omvattende bespreking oor die kruis as simbool in die Christendom, sien *Christian Symbols, Ancient and Modern* van Child en Colles (1971: 10-42).

233). Dit wil dus blyk dat 'n sporadiese herbesinning in die verstaan en gebruik van religieuse simbole kan bydra tot groter insig in die geloofsbeleving van moderne Christene.

Die gebruik van beeldmateriaal in die antieke Christendom dien dikwels (amper soos die Griekse mitologie van vroeër) as 'n tipe brug tussen die sienbare en die onsienbare.²¹ Die vroeë kerkvader, Augustinus (354-430), het byvoorbeeld op 'n neo-Platoniese wyse onderskeid getref tussen die Goddelike en die aardse wat verenig word in die estetiese.²² Simbole – as konkrete entiteite wat verwys na abstrakte konsepte – is veral effektief in hierdie verband. Moore (1977: 26) skryf:

There is a certain elusiveness about religious symbols which is important. In contrast to signs which are intended to signify a specific empirical thing or experience... symbols refer to a reality which would otherwise elude one's grasp. They do not indicate or denote so much as evoke.

Ten spyte van tegnologiese en wetenskaplike ontwikkeling is die misterie rondom die ontstaan van die Bybel, Jesus se aardse bestaan en die alomteenwoordigheid van 'n onsienbare God steeds 'n lewende deel van talle moderne Christene se geloofservaring. Trouens, hierdie enigma blyk waarskynlik al duideliker in 'n era van wetenskaplike voortvarendheid. Gelowige individue bly reik na 'n beter begrip van God; probeer Hom 'denote'. As sulks vervul visuele simbole steeds 'n sentrale funksie in groot gedeeltes van die Christelike kerk en maak dit sin om die skepping, onderhouding en funksionering daarvan te ondersoek. Hierdie is 'n kwessie wat ek spesifiek ondersoek in Hoofstuk Vier van my skripsie.

Die tweede punt wat ek van belang vind vir 'n studie in kontemporêre ikonografie, handel oor konteks. Grabar (1969) bring ook herhaaldelik die punt na vore dat die skep van antieke Christelike beeldmateriaal beïnvloed is deur die toonaangewende visuele gebruike van die tyd en nie daarvan losgemaak kan word nie.²³ Sommige outeurs lig ook uit hoe die sekulêre kulture van die tyd 'n sigbare stempel afgedruk het op die ontwikkeling van ikonografie in die vroeë kerk. Die Amerikaanse akademikus en skrywer oor religie, Samuel Laeuchli (1980: 78), vertel byvoorbeeld: *"The early Church gives us excellent iconic examples of its cultural ties with paganism: the Good Shepherd,*

²¹ Die gebruik van Bisantynse ikone sluit byvoorbeeld sterk aan by die mistieke teologie van Dionisius wat dateer uit die sesde eeu. Hierdie tendens is ook sigbaar in oosterse tradisies waar ikone dikwels gebruik word vir aanbidding.

²² Sien Augustine. 1958. *On Christian Doctrine*, vir 'n meer diepgaande bespreking van hierdie beskouing.

²³ Ook Moore (1977: 238) brei uit op die vroeë Christene se gryp na bekende style uit die kunste van die tyd, in die skep van hul uitbeeldings: *"As Christians began to express their faith through the visual arts they turned naturally to the style and forms familiar in the contemporary painting and sculpture. For instance in presenting the figure of Christ they drew on the costume, gestures and posture of familiar Roman figures."*

the cross, the anchor, the fish, the boat, the teacher. The iconographic world cannot, at the formative stage, be clearly separated into Christian and pagan avenues."

Dat hierdie waarneming vandag nog relevansie het, kan nie ontken word nie. Die opvattinge van individue word grotendeels beïnvloed deur impulse vanuit hul omgewing; dat persepsies (gelowig al dan nie) tot 'n meer of mindere mate geïnterpelleer word deur die situasie waarin 'n persoon hom- of haarself bevind en die diskoerse wat daarin gevoer word, is onwillekeurig.²⁴ Christelike visuele kuns kan nie losgemaak word van hierdie sosiologiese invloede nie.

Wat egter belangrik is om in ag te neem, is dat antieke kunswerke nie blindelings geskep is omdat 'n sekulêre omgewing dit dikteer het nie, maar juis hierdie vorme aangeneem het ten einde meer aanklank te vind by diegene wat nie hul oortuigings deel nie. Sou hierdie gelowiges hulself gedistansieer het van die res van die kulturele gemeenskap en geheel en al hul eie idiome geskep het, sou hulle verlossingsboodskap ook nie toeganklik gewees het vir diegene buite hul geloofsgemeenskap nie.²⁵ Grabar (1969: xlv) verduidelik:

[Early Christians] expressed themselves in the language – visual or verbal – that was used around them...Almost everything in their work was dictated by the models they followed; and it was actually because of this that the new, Christian images they created were understandable to their contemporaries, and therefore effectively achieved the ends intended.

Hierdie beginsel van integrasie is volgens my vandag nog net so (indien nie méér nie) belangrik in die skeppingsproses van kontemporêre ikonografieë ten einde 'n meer omvattende hermeneutiese verstaan van die Bybel te vestig.

2.4. Die Suid-Afrikaanse Konteks

Die uitdagings wat 'n moderne, westerse Christen in Suid-Afrika in die gesig staar is anders as dié van 'n gelowige uit 'n geskiedkundige Europa. Die voorafgaande aanhalings handel oor die kuns van Christene wat ongeveer 1800 jaar gelede geleef het. Wanneer daar in hierdie konteks gepraat word

²⁴ Die Marxistiese filosoof, Louis Althusser, verwys na die proses van interpellasie as "*the mechanism that produces subjects in such a way that they recognize their own existence in terms of the dominant ideology of the society in which they live*" (Dictionary of Critical Theory, 2000, s.v. 'interpellation').

²⁵ In hierdie verband ag ek dit belangrik om te noem dat hoewel die kwessie van evangelisasie nie geheel losgemaak kan word van die onderwerp van Christelike ikonografie nie, die einddoel van hierdie studie nie evangelies van aard is nie.

van 'n gemeenskap, kan dit in die breedste terme verwys na die Romeinse ryk. Daarteenoor is Christene in 'n moderne, westerse wêreld deel van 'n generasie wat, te danke aan die inligtingtegnologie, feitlik onmiddellike virtuele toegang het tot ander wêrelddele. Deur die massamedia en vanweë globalisasie word mense se bestaan maklik geïnterpelleer deur die onophoudelike stroming van uiteenlopende vorme van (visuele) media. In hierdie konteks raak dit al hoe moeiliker om die grense van 'n omgewing of 'n gemeenskap (soos hierbo gebruik) te definieer, en die lewensbeskouings waarmee individue gekonfronteer word is uit die aard van die saak uiters veelvoudig. Teen hierdie agtergrond word die Christendom (en ander monoteïstiese godsdienste) dikwels geassosieer met die idee van 'n 'algehele waarheid', wat problematies is in 'n postmoderne konteks. Soos daar later in die studie geïllustreer word, word hierdie tendens dikwels juis deur visuele uitbeeldings beklemtoon.

Daarbenewens het die sestiende eeuse Reformasie en die daaropvolgende ontstaan van Protestantisme die gebruik van visuele beeldmateriaal vir aanbidding binne hierdie denominasie in 'n totale nuwe lig geplaas as waarin dit vroeër aangewend is.²⁶ Terwyl Ortodokse en Katolieke tradisies vandag steeds sterk visuele komponente in hul liturgie aanwend, en die jonger evangeliese bewegings die visuele op hul eie wyses intrek in hul spiritualiteit, word dit steeds algemeen aanvaar dat die Protestantse tradisies (waaronder die Afrikaanse susterkerke – Nederduits Gereformeerd, Hervormd en Gereformeerd) hulle in 'n taamlik konserwatiewe posisie bevind wat die gebruik van visuele beeldmateriaal betref. Die kunshistorikus Theodore Klauser beskou sogenaamde “proto-Protestante” byvoorbeeld as “*puritanical, anti-worldly, and opposed to visual art, particularly in worship settings*” (Jensen, 2000: 14).

In 'n Suid-Afrikaanse milieu is dit verder belangrik om in ag te neem dat die Christelike godsdiens nie net beoefen word vir geestelike doeleindes nie, maar dikwels ook vir kulturele en selfs politiese redes. By Afrikaanse kulturele instellings soos die ATKV en die Voortrekkers, is Christenskap byvoorbeeld 'n grondliggende beginsel.²⁷ By wit, Afrikaanssprekende Christene kan die NG-kerk ook in die besonder uitgelig word in hierdie verband. Die NG-Kerk dra sedert die begin van die 1900's reeds politieke assosiasies met Afrikanerdom en het vroeg reeds die eienskappe van 'n

²⁶ Margaret Miles (1985: 150), Amerikaanse teoloog en skrywer, meen in haar insiggewende studie: “*Until the sixteenth century, art and religion were interwoven, their interdependence assumed. Sixteenth century reformers preached against exaggerated concentration on religious images and corresponding neglect of religious language. They recalled Christians to language use in liturgy, religious education, and private devotional practice.*”

²⁷ Artikel 3.1 van die ATKV se statuut lees: “Die ATKV word gekenmerk deur die Christelike grondslag” (uit 'n ATKV brosjure, April 2011). Die waardes van die Voortrekkers word onder meer saamgevat as “Konsekwente Christenskap” en “Verbind tot 'n Christelike leefwyse” (uit 'n Voortrekker-brosjure, April 2011).

volkskerk begin toon.²⁸ Natuurlik bevind dieselfde burgerlike groep sigself in 'n baie meer polities onstabiele posisie as minderheidsgroep sedert die begin van demokrasie in 1994. Dit is daarom te verstane dat 'n stewig gevestigde instelling soos die kerk vir baie 'n tipe 'kulturele hawe' is, wat bewaar moet word ten einde sekuriteit te behou.²⁹ Ook hierdie fenomeen word verder in die studie ondersoek aan die hand van visuele voorbeelde.

Terwyl Christenskap een van die mees algemene godsdienste in Suid-Afrika is en deur 'n groot verskeidenheid denominasies (asook diverse etniese en kulturele bevolkingsgroepe) beoefen word, is dit ook die grootse wêreldgodsdienst wat in groot dele van Afrika, Asië en Suid-Amerika vinnig aan die uitbrei is. Met hierdie faktore in gedagte, word dit al duideliker waarom 'n homogene visuele taal waarop alle Christene kan steun, onmoontlik is. Indien hierdie kompleksiteite en pluralisme egter nie as 'n bedreiging beskou word nie, maar die bewustheid daarvan liever as kritiese hulpmiddel gebruik word, wil dit blyk dat nuwe insigte kan ontwikkel rondom die werking van religieuse ikonografie in die breë.

Soos daar reeds vermeld is, word die kunshistoriese dissipline van ikonografie wat veral gedurende die 1960's en 1970's beoefen is, gekenmerk deur klassifiserende en sistematiese patrone van interpretasie, sowel as universele stellings rondom die betekenis van inhoudelik-ooreenstemmende uitbeeldings. Hierteenoor, wend ek my in hierdie studie juis tot 'n ondersoek van die verskille in funksionering van twee voorbeelde van Afrikaanse ikonografië wat moontlik op tematiese vlak met mekaar oorvleuel.

²⁸ Professor Herman Giliomee (2004) skryf in sy lywige biografie oor die Afrikaner dat politici aan die begin van die twintigste eeu die kerk beskou het as "verreweg die belangrikste instelling in die Afrikanergemeenskap." Dr D.F. Malan, toe redakteur van *De Burger*, word ook aangehaal waar hy sê die kerk is "...die instelling wat God gebruik om die Afrikaners te lei en in 'n eenheid te smee. Die kerk is die waarborg van die Afrikaners se 'nasionaleiteit'" (2004: 335-337).

²⁹ Oor die politieke onderwerpe van Afrikanerdom asook die kerk in Suid-Afrika kan daar in baie meer besonderhede uitgebrei word. Vir die doel van hierdie skripsie wil ek egter nie in te veel diepte daarop ingaan nie. Nietemin, gegewe die invloed wat hierdie geskiedenis op die identiteit van die kerk en Afrikaanssprekendes in Suid-Afrika het, kan ek nie nalaat om melding daarvan te maak nie.

HOOFSTUK DRIE: LETTERLIKE IKONOGRAFIE

3.1. Inleiding

Aangesien die begrippe ‘letterlike ikonografie’ en ‘figuurlike ikonografie’ nie as gevestigde akademiese konsepte bestaan nie, wil ek begin met ‘n verduideliking van wat ek breedweg met dié terme bedoel. Soos daar reeds vermeld is, kan ikonografie as ‘n tipe visuele taal beskryf word. Vanuit hierdie beskouing, kan die letterlike en figuurlike soos wat dit binne ‘n visuele raamwerk aangewend word, op dieselfde wyse benader word as in verbale taalgebruik. In verbale taal sal die ‘letterlike’ verband hou met ‘n woordeboekverklaring, terwyl ‘n figuurlike stelling geneig is om af te wyk van vaste definisie. By die figuurlike word daar liewer gebruik gemaak van ‘n vergelykende element ten einde ‘n meer abstrakte en/of simboliese begrip by ‘n leser aan te moedig. Op dieselfde wyse impliseer ‘letterlike ikonografie’ dan ‘n uitbeelding wat visueel elementêr en inhoudelik feitelik aangewend word. By die letterlike word taal as ‘t ware gebruik asof dit deursigtig is, terwyl die figuurlike skynbaar ‘n bewustheid kweek van die feit dat taal nooit vrwysend kan wees na konkrete betekenis nie.

Vir die opvolgende hoofstukke wend ek my tot ‘n analise van ‘n voorbeeld van onderskeidelik letterlike en figuurlike Christelike ikonografie. In hierdie hoofstuk fokus ek op ‘n volkleur plakkaat getiteld *Die Smal en Breë Weg* wat ‘n kontemporêre weergawe is van ‘n litografiese skets uit 1862, en daarna ondersoek ek Willem Boshoff se konsepsuele kunswerk *Bread-and-Pebble Road Map* (2004). Alhoewel die idiomatiese vorme van die gekose voorbeelde van mekaar verskil, is daar ‘n sterk tematiese verband tussen die twee. Beide voorbeelde verbeeld ‘n spirituele ‘Weg na Vrede’, en beide dra Bybelse verwysings. Ek beoog om deur ‘n vergelykende analise ‘n beter begrip te vestig van die funksionering van hierdie onderskeie ikonografiese benaderings.

3.2. Agtergrond en geskiedenis van *Die Smal en Breë Weg*

Die plakkaat *Die Smal en Breë Weg* is ‘n kontemporêre, plaaslike weergawe van die 1862 plakkaat *Der Breite und der Schmale Weg*, wat sy oorsprong in Stuttgart, Duitsland gehad het en kort daarna versprei het na Holland en Brittanje. Daarvandaan het dit saam met die Europese setlaars en sendelinge na die Kaapse kolonie in Afrika versprei. Die oorspronklike ontwerp was die projek van

'n toegewyde en uitgesproke bekeerling, Charlotte Reihlen, en die skets is deur die kunstenaar, ene Herr Schacher, gemaak.

Terwyl dit voorkom of Reihlen self beskeie bedoelinge gehad het met die skep en verspreiding van die prent, het dit besonderse aanhang geniet en spoedig versprei na Holland, waar vertaalde weergawes in hul duisende gedruk is. Die Britse stratevangelis, Gavin Kirkham, het in Amsterdam (1868) op een van hierdie kopieë afgekom en was klaarblyklik onmiddellik daartoe aangetrokke. Hy het 'n kopie met hom saam teruggeneem Engeland toe waar hy dit laat vertaal het en groter weergawes daarvan laat skilder het. Hierdie vergrote prente is toe aangewend in sy prediking (Millward, 2003). Kirkham beweer dat hy "byna eenduisend keer" daarvoor gepreek het voor 'n amptelike Engelse weergawe in 1883 vervaardig is (Sigsworth, 1988: 6-7). Ook van die laasgenoemde produksie is daar bykans 50 000 kopieë in vyf jaar aangekoop. Kirkham het hom tot enkele dae voor sy dood in 1892 steeds beywer vir die prediking van die boodskap wat in die plakkaat van *Die Smal en Breë Weg* uitgebeeld word (Millward, 2003).

Die evangeliese funksie van die plakkaat het nie alleen uiting gevind in die ooglopende gevalle van massa-straatprediking nie, maar op 'n meer private en beskeie wyse het dit inspraak gemaak op die piëtisme van talle mense deurdat dit ook as dekorasie in Duitse, Hollandse en Britse huishoudings uitgestal is. In hierdie verband skryf die Britse skrywer en historikus, Eric Sigsworth (1988: 7):

How urgent a warning of the constant perils and pitfalls of life was this message on permanent display in some households, an ever present reminder which, with appropriate scriptural reference for each sin, exhorted the onlooker to be vigilant in following the path of righteousness. This stern message is a fundamental and powerful part of the array of Victorian values.

Hierdie tweeledige evangeliese funksie van die plakkaat (naamlik die publieke en die private funksie) leef vandag steeds voort in die gebruik van die plaaslike weergawe daarvan. Hieroor brei ek later in meer besonderhede uit.

Die opmerklike gewildheid wat die 19de eeuse *Smal en Breë Weg*-plakkaat getoon het, loop ook hand aan hand met die groei van die evangeliese beweging wat hoogty gevier het tydens koningin Victoria se bewind. Aspekte wat veral kenmerkend was van die denk- en lewenswyses in hierdie tydperk was 'n obsessie met eskatologie, 'n sterk oordeelsretoriek en 'n rigiede uitvoering van kerklike pligte. In sy *Heaven, Hell and the Victorians* skryf Michael Wheeler (1994: 4), "Eschatology was a highly controversial subject in the Victorian Age, as even a glance through any collection of religious tracts

or indeed serious general periodicals of the period will reveal.” Sommige van hierdie tendense is vandag steeds relevant in evangeliese aktiwiteite. Ook hieroor brei ek later meer uit.

3.3. Die Smal en Breë Weg in Bybelse konteks: letterlik of figuurlik?

Gaan deur die nou poort in. Die poort wat na verderf lei, is wyd en die pad daarheen breed, en dié wat daardeur ingaan, is baie. Maar die poort wat na die lewe lei, is nou en die pad daarheen smal, en dié wat dit kry, is min.

– Matteus 7 : 13-14 (Die Bybel, Nuwe Vertaling, 1983)

Hierdie twee verse wat Charlotte Reihens destyds as inspirasie vir die betrokke beeld gebruik het en waarvandaan die titel van die plakkaat afkomstig is, is 'n perikoop van sy eie wat deel uitmaak van die groter bergrede van Jesus in Matteus 5 - 7. Na die twee verse word daar geen uitleg van die allegorie gegee nie, wat die interpretasie daarvan –soos baie ander gedeeltes van die Bybel – bemoeilik.

Die beeld van die twee poorte wat in Matteus voorkom word dikwels in Christen-geledere met oordeel en verlossing geassosieer; die belofte van 'ewige lewe' en die bestaan van 'n bepaalde 'plek van oordeel' is konsepte wat algemeen in die Christelike godsdiens as gesaghebbend aanvaar word. Ook die beeld van 'n 'regte' en 'verkeerde' weg waartussen gekies moet word, kom algemeen voor in die Bybel.³⁰ Vanuit 'n streng piëtistiese paradigma is dit daarom te verstane dat hierdie spesifieke allegorie geïnterpreteer kan word as verwysend na twee letterlike 'poorte' en 'paaie' wat lei na óf 'n goue stad óf 'n brandende put – oftewel 'n hemel en 'n hel. Wheeler (1994: 17) maak melding van wat hy beskryf as 'n eng benadering tot Bybelse begrippe wat kenmerkend was van daardie era: *“Nineteenth-century literalists based their conceptions of heaven and hell on the narrow ground of one or two isolated biblical texts, and thus on a limited range of analogues and symbols.”* Alhoewel dit nie in my belang (of in die belang van hierdie skripsie) lê om 'n teologiese uitspraak te probeer lewer oor die bestaan van 'n sogenaamde 'hemel' of 'hel' nie, wil ek wel melding maak van die hermeneutiese verwarring wat kan ontstaan uit 'n letterlike vertolking van poëtiese gedeeltes uit die Bybel.

³⁰ Sien byvoorbeeld Exodus 18:20; Psalm 25:4; 32:8; Spreuke 4:11; Jesaja 30:2; 35:8; 48:17; 53:6; 55:7; Johannes 14:6; Hebreërs 9:8; 10:20.

In die teologie word gesprekke rondom die letterlike of figuurlike interpretasie van teksgedeeltes uit die Bybel voortdurend gevoer. Gerrit Brand, teoloog aan die Universiteit Stellenbosch, skryf in sy bondige rubriek, *‘Letterlik’ is nie dieselfde as ‘waar’ nie* (2010), dat niemand op die vraag “Lees jy die Bybel letterlik?”, “ja” kan antwoord nie. Hierdie beskouing bring hy in verband met wat hy noem die “omstrede gevalle” wat hermeneutiese uitdagings skep (soos die beskrywing van Jona en die vis, die verhaal van Job, die kwessie van Maria se maagdelikheid, en nagmaalbrood wat as Jesus se liggaam beskou word), sowel as meer subtile voorbeelde wat regdeur die Bybel aangetref word.

Soos by meeste van Jesus se gelykenisse, handel die gedeelte oor die twee poorte in die eerste plek nie oor konkrete historiese (of profetiese) feite nie, maar word dit simbolies aangewend vir ‘n beter begrip van ‘n moeilike konsep. Juis omdat die visuele narratief van die gekose voorbeeld ‘n taamlik feitlike lesing van hierdie allegorie aanmoedig, is *Die Smal en Breë Weg*-plakkaat na my mening ‘n goeie voorbeeld van die ‘verletterliking’ van ‘n oorspronklik simboliese teks. Daarteenoor kan ‘n meer diepgaande visuele eksegeese van die bepaalde gedeelte moontlik meer dimensies bied vir die hermeneutiese verstaan van die gedeelte. In hierdie verband meen Frank Burch Brown (2000: 25),

The person who cannot respond readily to poetry will miss part of the religious meaning of the Psalms; the person insensitive to paradox and irony will not have ears that are tuned to hear many of the nuances of the parables of Jesus... How and what one responds to, aesthetically, can make a religious difference.

3.4. ‘n Visuele analise van letterlike ikonografie soos dit vergestalt word in *Die Smal en Breë Weg*

Uit die voorafgaande gedeelte wil dit voorkom of die oormatig letterlike ikonografie van ‘n Bybelteks wat ‘n meer metaforiese oorsprong het, bepaalde hermeneutiese implikasies kan hê. In hierdie gedeelte ondersoek ek die visuele narratief van die plakkaat *Die Smal en Breë Weg* ten einde hierdie hermeneutiese uitwerkings te demonstreer.³¹

‘n Element wat besonders opvallend is in hierdie uitbeelding van die poorte en paaie waarna Matteus 7:13-14 verwys, is die sterk retoriek waarmee dit oorgedra word. Die woorde ‘verderf’ en

³¹ Ek is daarvan bewus dat die plakkaat in sy geheel veel meer boodskappe (en vrae) na vore bring as waaraan ek raak. Vir die doel van hierdie studie beperk ek my egter tot sekere punte.

‘lewe’ kan, volgens die kunstenaar se interpretasie, direk gekoppel word aan die konsepte van onderskeidelik die ‘hel’ en die ‘hemel’.³² Die bestemming van die individu hang klaarblyklik ook ten volle af van ‘n eenmalige keuse wat aan die begin van die geestelike tog gemaak word – met die uitsondering van ‘n enkele (minder sigbare) terugdraaiopsie wat ongeveer by die halfwegmerk na die verderf voorkom. Buiten hierdie kort, afgesperde paadjie, is daar geen ‘oorloop-kans’ nie siende dat die weë fisies van mekaar geskei word deur ‘n diep kloof.

Sulke visuele boodskappe kan ‘n meesleurende krag inhou – ‘n element wat inderdaad gebruik kan word om godsdienstige boodskappe by mense vas te lê. Hierdie retoriek kan deels te make hê met die Platoniese verwagting dat die visuele op ‘n mimetiese wyse dit wat as intrinsiek ‘waar’ beskou word, omskryf.³³ Die semiotiese teoretikus, Daniel Chandler (2002: 125) beklemtoon die verwysende funksie van retoriese metodes in die vorming van idees rondom ‘waarheid’: “*The ubiquity of tropes in visual as well as verbal forms can be seen as reflecting our fundamentally relational understanding of reality. Reality is framed within systems of analogy.*” Indien dit egter die geval is dat die mimetiese sinoniem is met ‘waarheid’, rus daar ‘n swaar onus en verantwoordelikheid op die kunstenaar wat as ‘algehele skepper van betekenis’ beskou moet word. Hierdie tendens is immers een van die ideologieë wat aanleiding gegee het tot die sestiende eeuse ikonoklasme.

Met hierdie plakkaat word die kyker-leser in beide beeld en woord gewaarsku oor die erns van die skynbaar ondubbelsinnige boodskap van morele verdoemenis. Die opdrag en uitdaging: “Soek jouself! Waar is jy op pad heen?” wat in die tweede persoon aangebring is, dien as onderskrif tot die beeld. Aan die einde van die lys van eenhonderd aanhalings uit die Bybel volg die vetgedrukte en omraamde vraag: “Is jy tevrede met jou toekoms?”. Hierdie didaktiese en dreigende toonaard skep rondom die kunstenaar ‘n eiegeregtige outoriteit; asof die skepper van die visuele teks die gesag het om so ‘n verdoemende uitspraak te lewer. Geen selfbewustheid rondom die persoonlike interpretasie van die gegewe gedeelte of die gepaardgaande oordeel wat vanaf die kunstenaar afkomstig is, kan waargeneem word nie. Hierdie effek word versterk deur die feit dat die kunstenaar se naam nêrens op die plakkaat aangebring is nie. Mens kan as’t ware beweer dat die kunstenaar ‘onsigbaar’ gehou word. Die boodskap funksioneer dus op ‘n emosioneel meesleurende

³² Die linkerkantste boonste hoek van die prent verbeeld ‘n vagevuur, omring deur ‘n tuimelende stad en oorlogstoneel, terwyl die teenoorstaande hoek ‘n goue stad uitbeeld, wat verskeie argitektoniese vorme van tempels of katedrale aanneem, met engel-figure wat die lugruim vul.

³³ David Morgan (1998) demonstreer hierdie tendens juis aan die hand van populêre religieuse beeldmateriaal in sy boek *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Imagery*. Hierin maak hy aanspraak op die gewilde uitbeeldinge van Jesus deur Walter Sallman (1998: 1-4), wat klaarblyklik deur talle mense in Amerika aanvaar word as ‘n getroue uitbeelding. Hoewel daar byna geen beskrywing van Jesus se fisiese voorkoms in die Bybel is nie, word hierdie (alombekende) bebaarde gesig met skouerlengte hare dikwels aanvaar as vaste waarheid.

wyse deurdat vrees, oftewel geforseerde belydenis, by die kyker aangewakker word ter oortuiging tot die bepaalde opvatting. David Morgan (2005), 'n Amerikaanse deskundige op die gebied van Christenskap en visuele kultuur, verwys na hierdie tegniek as 'n "instructional use of illustrations" (2005: 69). As voorbeeld gebruik hy evangeliese traktaatjies wat gerig word op 'n spesifieke party (hetsy die twyfelaar, jongmens, pas bekeerde of ongelowige) en beskou dit as religieuse propaganda: "*This sort of image is clearly propagandistic, a description with a very negative connotation, since propaganda operates by subordinating individual liberty to the good of a larger interest*" (Morgan, 2005: 69). Dit is dus te verstane dat uitermatig letterlike ikonografie aanleiding kan gee tot fundamentalistiese opvattinge; 'n sogenaamde universele, onkreukbare idioom ontmoedig kritiese vrae en persoonlike interpretasie.

Omdat sommige figuurlike begrippe al so deel geraak het van die wyse waarop daar daaglik gekommunikeer word, word die metaforiese waarde daarvan maklik vergeet en word dit as letterlike taalgebruik aangewend. Die filosoof Paul Ricoeur (aangehaal in Valdes, 1991: 79) gebruik die term *trivial metaphor* hiervoor.³⁴ Al kan die woord 'weg' letterlik verwys na 'n fisiese pad, word dit baie algemeen (ook in die Bybel) op 'n meer abstrakte wyse gebruik. Wanneer hierdie tipe begrippe in 'n interpreterende proses geïnkorporeer word, kan daar maklik 'n wanbalans ontwikkel tussen vorm en inhoud juis omdat die skrywer of spreker vergeet dat die woord abstrak gebruik word. Terwyl die letterlike interpretasie van die woord 'weg' die plakkaat in die vorm van 'n *trivial metaphor* oorheers, eis 'n groot aantal van die fyner besonderhede van die inhoud (beeld sowel as teks) juis 'n simboliese interpretasie van die kyker/leser ten einde kontekstueel daarvan sin te kan maak.³⁵

'n Spesifieke voorbeeld waarin 'n verwarring van vorm en inhoud waargeneem kan word, is op die U-draai paadjie na die *Smal Weg*, oftewel 'Vredesweg'. Die persone wat volgens die plakkaat 'n ommekeer maak, sluit drie kreupeles en twee verslete mense in, wat tesame met die bedelaar 'n entjie terug ook die enigste figure met fisiese gebrek en armoede op die plakkaat uitmaak. Nommers 64 en 79 wat op die U-draai aangebring is, verwys albei na die vers "Dit is vir jou beter om vermink of kreupel die lewe in te gaan as om met altwee jou hande of voete in die ewige vuur

³⁴ Sien Mario Valdes (1991) se *A Ricoeur Reader: reflection and imagination* vir 'n insiggewende uiteensetting van die kreatiewe werkinge van taal, en spesifiek dié van die metafoer. Hierin word die onderskeid tussen 'n sogenaamde *novel* en *trivial metaphor* bespreek, soos gebruik deur Ricoeur (1991: 65-85).

³⁵ Voorbeelde hiervan sluit in die wit duif wat deel uitmaak van die Drie-eenheid in die hemelruim, wat uiteraard 'n simbool is vir die Heilige Gees en nie sommer 'n ekologies-dekoratiewe element is nie. Aan die 'smal kant' van die plakkaat word 'n leeu met 'n spies aangeval. Na aanleiding van die gegewe vers wat daarmee verbind word, moet dit egter as die duiwel gelees word. Ook op die breë weg loop 'n man met 'n skaars sigbare sigaret wat uit sy mond hang. Die aangewese Bybelgedeelte praat egter van "die tempel van God" wat nie beskadig moet word nie.

gegooi te word” (Matteus 18:8, Markus 9:45 en Lukas 15:8). Terwyl die inhoud van hierdie vers (asook die visuele uitbeelding daarvan) te make het met ‘n bepaalde fisiese gestremdheid, blyk die oorspronklike vorm daarvan egter allegories te wees. Volgens die visuele narratief sluit hierdie paadjie verder op ‘n onsigbare plek agter ‘n muur by die *Smal Weg* aan, wat dan verby ‘n fontein beweeg wat letterlik onder die kruisigingstoneel uitspruit. Die teks “Strome van lewende water sal uit sy binneste vloei” (Johannes 7:37-38) word hiermee verbind. Op die res van die *Smal Weg* is geen kreupeles of armes meer sigbaar nie. Figuurlik beskou, wil mens aanvaar dat die implikasie van ‘n geestelike ommekeer, oftewel bekering, ‘n tipe erkenning van tekortkominge en verootmoediging stimuleer, wat gevolg word deur ‘n ‘nuwe lewensuitkyk’. Hierdie afleiding moet egter aan die hand van ‘n reeks ‘verletterlikte’ illustrasies gemaak word.

Indien dít wel die interpretasie is wat die kunstenaar by die kyker/leser wil aanmoedig, voldoen hy of sy dus nie self aan die hermeneutiese vereistes wat tot hierdie bepaalde lesing lei nie. Die inhoud van die oorkoepelende narratief maak aanspraak op die realiteit van ‘n verdoemenis deur op ‘n visueel-letterlike vertolking van ‘n teks uit Matteus te steun. Terselfdertyd word daar van die leser verwag om die fyner nuanse van die visuele idioom metafories te vertolk. Morgan (1998: 33) meen in hierdie verband dat die hiërargie van inhoud oor vorm in godsdienstige beeldmateriaal daarop gemik is om bepaalde behoeftes te stimuleer binne die gemeenskap waar dit aangewend word: “*An aesthetic of popular religious art accents the practice of reception that stresses content over form in the attempt to match what believers are predisposed to want with what they see in an image or hear in a hymn.*” Dit wil dus voorkom of hierdie plakkaat juis suksesvol is omdat dit die behoeftes van die gemeenskap waarop dit gerig is, op ‘n letterlike wyse weerspieël in die visuele narratief.

‘n Verdere ongerymdheid kan waargeneem word in die gefragmenteerde aanwending van die Bybelteks in die plakkaat, wat uiteindelik lei tot ‘n verwringing van betekenis(se). Terwyl die numeriese sisteem van tekste op ‘n visuele vlak vergelyk kan word met die versverwysings in die Bybel, is daar geen parallelle chronologie in die gegewe verwysings wat met ‘n bestaande Bybelgedeelte aangaande die finale oordeel, verlossing of verderf vergelyk kan word nie. Desnieteenstaande, word die oorkoepelende narratief deur die kunstenaar voorgehou as opeenvolgend.³⁶ Die tekste wat saamgevoeg word, is geheel selektief (sommige word slegs gedeeltelik aangehaal) en afkomstig uit wyd uiteenlopende gedeeltes van die Bybel. Nie alleen die Evangelies word in verband gebring met die kunstenaar se interpretasie van ‘n ‘Weg na Vrede’ nie,

³⁶ Die perspektief lees byvoorbeeld ‘van naby na ver’, die nommers volg chronologies van middel bo, regsom en weer op tot in die linker boonste hoek, en die verhaal ontwikkel vanaf die voorgrond waar die kyker sy of haar keuse moet maak, tot by ‘n finale bestemming’ in die vêre.

maar ook mitologiese geskrifte uit Genesis, dele uit die Tora soos die tien gebooie, profesieë uit Jesaja en Jeremia en veral wysheidsliteratuur soos Prediker, Psalms en Spreuke. Daar word geen erkenning gegee aan die oorspronklike kontekste van die bogenoemde tekste nie – waarvan die oorgrote meerderheid buitendien baie min te make het met eskatologie. Dit blyk dus asof die kunstenaar meer gewig by sy of haar eie interpretasie probeer voeg deur dit te anker in die aanvaarde gesag van die Bybel. Die oënskynlik aaneenlopende metanarratief wat deur die kunstenaar geskep is, word egter ondermyn deur die uiters gefragmenteerde wyse waarop tekste bymekaar gevoeg is. Om hierdie rede is ek van mening dat die plakkaat meer integriteit sou gehad het sonder die byvoeging van Bybeltekste.

Nog 'n aspek van hierdie komposisie wat kenmerkend is van die letterlike ikonografie van 'n bestaande teks (en uiteindelik die betekenis daarvan konseptueel inperk vanweë 'n hermeneutiese oortolligheid) is die skeiding tussen woord en beeld. Nie alleen word die geskrewe gedeelte fisies losstaande van die visuele beeld geplaas nie, maar boonop word byna elke visuele handeling in die toneel onderskryf deur 'n spesifieke teksgedeelte. Daar word geen erkenning gegee aan die feit dat 'n prent 'n teks in eie reg is nie. So ook nie aan die verhouding tussen teks en beeld, wat saam weer 'n betekenis van hul eie skep nie. In teenstelling hiermee, word die visuele bloot as illustrasie tot die tekstuele aangewend. Die Amerikaanse historikus Robin Jensen (2004: 86) meen “*when an artist tries to produce a literalistic visual synopsis of a text, the art suffers, since very simplistic or shallow images usually result. For this reason, images simply cannot –and should not– take the place of words. Although very different in the way they work, the two modes (visual and verbal) are interactive and interdependent.*”

Hierdie tekstuele diktaat versterk die modernistiese hiërargie van teks oor beeld wat sedert die Reformasie kenmerkend is van teologiese sieninge binne die Protestantse kerk.³⁷ Op hierdie wyse ontstaan daar by talle van die verwysings 'n totaal lukrake verhouding tussen die teksverwysing en die uitbeelding wat daarmee verbind word. In plaas daarvan dat eie interpretasie aangemoedig word, word die kunstenaar se begrip van die gekose teksgedeeltes as finale antwoorde voorgehou. Nommer 26 op die plakkaat is byvoorbeeld aangebring by 'n paartjie op die smal weg, naby die kruisigingstoneel. Die man dra 'n rugsak en die vrou langs hom wys met 'n vinger in die lug op – moontlik na die kerktoring aan die regterkant. Die teksgedeelte wat hiermee gepaard gaan, lees: “Bo alles moet julle mekaar hartlik liefhê, want die liefde bedek baie sondes” (1 Petrus 4:8). As illustrasie alleen, sou ek dit lees as twee pelgrims op hul pad na vrede (en sou ander kykers met hul

³⁷ Colleen McDannell (1995: 13) dui aan hoe hierdie hiërargie ook wyer toegepas is: “In the iconoclastic controversy of the sixteenth century, the Protestant reformers privileged the ear over the eye, hearing over seeing, the word over the image, and the book over the statue.”

eie interpretasies na vore kon kom), maar in kombinasie met die Bybelteks word die moontlikhede in betekenis nie alleen beperk nie, maar ook vertroebel.

Die implikasies van 'n konkrete skeiding tussen woord en beeld hou verband met 'n punt waaraan daar al deurlopend geraak is, naamlik die metanarratief van binêre teenoorgesteldes. Die idee van 'n onversoenbare skeiding met geen integrasie tussen die onderskeie partye nie is kenmerkend van modernistiese diskoerse. Regdeur die plakkaat speel 'n tweeledigheid tussen konsepte sig af: die 'breë' teenoor die 'smal', 'sonde' teenoor 'gehoorsaamheid', 'hemel' teenoor 'hel', 'regverdiges' teenoor 'sondaars' – konsepte wat almal duidelik van mekaar geskei word deur 'n diep kloof wat van bo na onder in die toneel strek. Aan die *Smal Weg* se kant heers 'n duidelike vroomheid: mense is konserwatief geklee, sing saam in 'n kringetjie, kinders speel glimlaggend saam, 'n man help 'n ander een op, en daar is selfs 'n sentimentele toneeltjie van eendjies in 'n dammetjie. Aan hierdie kant blyk die enigste geboue 'n kerk en 'n klooster en/of hospitaal te wees. Hierdie leefwêreld word gekontrasteer met 'n immorele domein gesaai met skraps geklede vroue, intensiewe geweld, openlike promiskuiteit en drankmisbruik. Aan die *Breë Weg* se kant bestaan die geboue onder meer uit 'n dobbelhuis, bordeel, drankwinkel en tronk. Duidelik word daar op 'n letterlike wyse geïmpliseer dat daar geen integrasie tussen die weë is nie. Soos ek reeds aangevoer het, is dit maklik om te aanvaar dat die poort wat “na verderf” of “na die lewe” lei 'n eskatologiese lesing inhou. In hierdie plakkaat word die keuse vir 'die goeie' egter volgens die kunstenaar voorgehou as 'n algehele afrekening met 'die slegte'. Die individu word, aldus die prent, ook deur immoraliteit verswelg indien hy of sy sou versuim om 'reg' te kies. So 'n uitbeelding hou geen nuanses of uitsonderings voor nie.

Hierdie oorvereenvoudigde illustrasie van Bybelse begrippe van eskatologie, sonde en verlossing ondersteun 'n eksklusiewe, swart-op-wit teologie wat myns insiens indruis op post-strukturalistiese en postmoderne sienswyses. Colleen McDannell (1995: 8), Amerikaanse deskundige in Religieuse Studies, meen “*to fokus exclusively on the binary opposition between sacred and profane prevents us from understanding, rather than enabling us to understand, how Christianity works.*”³⁸

As allegoriese beeld wat spreek van 'n weg en 'n rigting, vertel dieselfde verse volgens my 'n verhaal van die mens wat ten diepste soekend is en op 'n lewensreis is. Dieselfde *poort* en *pad* word dan

³⁸ In hierdie opsig toon die *Smal en Breë Weg*-plakkaat as 'n voorbeeld van letterlike ikonografie eienskappe van sogenaamde 'liturgiese kitsch'. Oor hierdie tipe beeldmateriaal skryf die teoloog, Johan Cilliers (2010: 4), “*Kitsch simplifies and trivializes complex ideas by reducing them to stereotypes. It in fact oversimplifies life, glossing over paradoxes and therefore also flattens out the hard edges of Scripture, trivializing and domesticating it... In the process it becomes untrue and unfaithful to life, handing out recipes and how-to-do-it's instead of wisdom and discernment.*”

sleutelbegrippe in 'n proses wat lei tot 'n beter begrip van geestelike bestemming in 'n wêreld van pluraliteit en onduidelike grense. Soos Brown (2000: 25) aangedui het, kan die onvermoë tot digterlike waardering inderdaad 'n invloed hê op godsdienstige oortuiginge.

3.5. Religieuse beeldmateriaal en die skep van 'n verhalende leefwêreld

It is the function of religious images in visual piety to secure the world or sense of reality in which the self finds its existence (David Morgan, 1998: 205).

Vanuit 'n hermeneutiese benadering, is dit duidelik dat oordrewe letterlike beeldmateriaal as interpreterende teks maklik faal. Hierdie tipe beeldmateriaal geniet desnieteenstaande steeds geweldige populariteit.³⁹ Dit wil voorkom of juis die 'letterlikheid' daarvan dikwels as trekpleister dien. Al kan hierdie gewildheid onder meer toegeskryf word aan 'n skynbare eksegetiese toeganklikheid, is daar baie meer faktore wat inspeel op die aanskaffing en aanwending van letterlike Bybelse ikonografie. Visuele beeldmateriaal dien (soos enige materiële artefakte) nie alleen as middele tot interpretasie nie, maar funksioneer op veelvoudige ander vlakke.

In Hoofstuk Twee het ek klem gelê op die belangrikheid van begrip vir die konteks waarbinne 'n gegewe ikonografiese komponent geskep en aangewend word, ten einde 'n geïntegreerde begrip daarvan te kan vorm. Betekenisvorming geskied immers op 'n holistiese wyse en betrek teks(te), outeur(s) en konteks(te). In sy insiggewende studie oor die funksies van beeldmateriaal in religieuse praktyk, gebruik Morgan (2005) uiteenlopende visuele voorbeelde om die verskil in tipologiese funksies daarvan uit te lig. Hy meen dat "*what makes an image 'religious' is often not simply its subject matter or the intentions of the person who created it but the use of the image as well as the context of its deployment and interpretation*" (2005: 55).

Dit is belangrik om in ag te neem dat godsdiens, vanuit 'n sosio-kulturele perspektief, dikwels beskou word as 'n sisteem waardeur mense beter bestaansbegrip probeer vorm. Hierdie sisteem manifesteer in die besonder op 'n visuele wyse, soos in die woorde van Brent Plate⁴⁰ (2002: 22) vervat: "*[R]eligions create a 'worldview', and if we simply turn this term around we note its visual*

³⁹ 'n Google soektog na "The broad and narrow way picture" lewer ongeveer 12 000 000 treffe op (8 Junie 2011). Verskeie van dié webtuistes bied weergawes van hierdie visuele narratief te koop aan en sommige dui aan dat dit uit voorraad is.

⁴⁰ Brent Plate is 'n Amerikaanse deskundige op die gebied van Religie en die Visuele Kunste.

dimension, as religions create our 'view of the world.'” Godsdienst word ‘n magtige komponent in die konstruksie van ‘n leefwêreld. Terwyl die estetiese net sowel aangewend kan word om ‘n spirituele leefwêreld te skep waarin veelvoudige interpretasies en vrye denke aangemoedig word, wil dit voorkom of ‘n estetika van letterlike ikonografie dikwels die teenoorgestelde aanmoedig. Dit is te verstane dat vereenvoudigde religieuse boodskappe ‘n sentrale rol kan speel in die vestiging van ‘n geborge leefruimte. Hierdie tendens is byvoorbeeld veral sigbaar in die Christelike kinderlektuur. Wat die visuele narratief in *Die Smal en Breë Weg*-plakkaat betref, word die kyker/leser ook byna soos ‘n kind benader; asof sy of haar kapasiteit vir eie interpretasie onderskat word, of juis ondergeskik gestel word aan die beeld se ‘finale’ betekenis.⁴¹

‘n Eienskap wat veral verband hou met die geborgenheid wat skynbaar in populêre Christelike beeldmateriaal ervaar word, is die metodologie van herhaling. Morgan (1998: 12) gebruik die konsep van ‘a *prosaic sense of world-making*’ om te verwys na die oordrag van ‘n ‘wêreld’ van een generasie na die volgende. Die proses is siklies: die toenemende koestering wat hierdie beelde geniet versterk die gevoel van veiligheid en aanvaarding van outoriteit wat daarmee gepaard gaan, om op sy beurt weer van voor af die produksie daarvan in ‘n volgende era (dikwels met ‘n kontemporêre weergawe) te stimuleer. Die feit dat hierdie spesifieke uitbeelding van *Die Smal en Breë Weg* steeds aandag (in miljoene) geniet, in ‘n wye verskeidenheid tale vertaal en gedruk is, en oor die wêreld heen versprei word byna 150 jaar nadat dit die eerste maal die lig gesien het en oor kontinente heen getrek het, is merkwaardig.⁴² Die veelvoudige weergawes daarvan wat ‘n *Google-Image*-soektog oplewer, bevestig dit ook.

Aansluitend by die kwessie van herhaling, volg die kwessie van massaproduksie en verbruikerskultuur — twee begrippe wat ‘n lang verhouding met evangelisasie het en wat ook verskeie vroeë identiteite laat ontstaan. Soos wat die oorspronklike *Smal en Breë Weg*-plakkaat gewildheid verwerf het deur straat-evangelisasie, in massas gekopieer is en taamlik spoedig deur Wes-Europa en uiteindelik na Suid-Afrika versprei het, is hierdie weergawe in al die Suid-Afrikaanse landstale beskikbaar, versprei oor Suider-Afrika heen en beskikbaar vir so min as R10 ‘n plakkaat.⁴³ Die wye beskikbaarheid en lae koste daarvan word uiteraard in evangelisasie benut — ook

⁴¹ Hierdie argument van didaktiek kan maklik toegepas word op verskeie populêre kunswerke uit die Christelike erfenis. Dit is byvoorbeeld debatteerbaar of die plafon-skildery van die Sixtynse kapel nie dieselfde voorskriftelike eienskappe op sy gehoor uitoefen nie.

⁴² In die tydskrif *Lig* (2011) word aangevoer dat daar oor ‘n tydperk van dertien jaar 1,9 miljoen van hierdie plakkaate gedruk is en dat dit reeds in 32 tale vertaal is, waaronder Russies, Chinees en Koreaans (Leuvenink, 2011: 32).

⁴³ Hierdie informasie is afkomstig uit ‘n gesprek wat ek gevoer het met die bestuurder van die plakkaat-projek in Stellenbosch (Persoonlike Onderhoud, Stellenbosch, 2008).

evangelisasie van die binnekring. Daar is sterk ooreenkomste in die evangeliese ambisies van André Venter (bestuurder van die plakkaatprojek) en dié van die oorspronklike plakkaat se 19de eeuse bemarker, Gavin Kirkham. Venter meen, “ek moes ‘n plakkaat kry om evangelisasiewerk te doen, een wat álmal kan verstaan, ook mense wat nie kan lees nie” (soos aangehaal deur Leuvennink, 2011: 31). Evangelisasie as sulks lê op sy beurt weer veral klem op die kweking van ‘n geestelike identiteit. Hierdeur word die komplekse verhouding tussen geestelike identiteit en materiële kultuur veral sigbaar. Die akademikus en kunstenaar, John Harvey (2004: 179), meen in sy artikel oor evangeliese materiële kultuur in Brittanje dat die aankoop en uitstal van evangeliese goedere ‘n bevestiging word van die Christen-verbruiker se identiteit:

[T]he choice of artifact reveals who the purchaser or recipient is and with what they wish to associate themselves, variously serving as a visual statement of religious identity, a seal of allegiance, an affirmation of convictions, or an externalization of the inner motions of the spirit.

Wanneer dit kom by ‘n populêre evangeliese teks wat steun op ‘n letterlike inhoud, moet die klem op groepsidentiteit ook nie onderskat word nie. Die meeste mense assosieer hulself (veral in godsdienstige verband) met die een of ander versamelde identiteit, juis omdat dit ‘n groter ruimte van sekuriteit bied. Visuele kultuur dien in die besonder as ‘n effektiewe middel tot die skep van hierdie gedeelde identiteit, en veral in die geval van die beoefening van godsdienste. Morgan (2005: 9) meen:

Visual culture can be a powerful part of the shared apparatus of memory, national citizenship, and the socialization of the young and of converts. Religions and their visual cultures configure social relations, over time and space and between one life world and another.

Dit is belangrik om verder in gedagte te hou dat dit juis hierdie veilige groepsidentiteit is wat as verdedigingsmeganisme aangewend kan word wanneer dit sodanig bedreig word. Verdediging is immers die fondament waarop propaganda funksioneer en bring die argument van voor af by die punt van retoriek en didaktiek. Dit is in hierdie sin verstaanbaar hoe daar na kerklike denominasies verwys kan word as subkulture op grond van hul ‘*fellowship ties*’.⁴⁴

3.6. Samevatting

⁴⁴ Sien byvoorbeeld Daniel Olson se “Fellowship Ties and the Transmission of Religious Identity” in Carol en Clark Roof (1993).

Ten spyte daarvan dat letterlike ikonografie mag neig tot 'arm' hermeneutiese inhoud, dien dit ook as sosio-kulturele ankers in die gemeenskappe waar dit populêr is. Die betekenisvorming wat daaromheen geskied is dikwels baie meer kompleks as wat met die eerste oogopslag verwag sou word. Soos daar in die vorige hoofstuk genoem is, is die interpretasie van 'n teks immers 'n holistiese proses. Sou mens van mening wees dat 'n letterlike beeld bloot op grond van die hermeneutiese kwaliteite van sy inhoud nie gesag het nie, terwyl dit op ander vlakke 'n beduidende rol speel, word die hermeneutiese as gesaghebbend teenoor ander fasette van menswees geplaas om van voor af 'n hiërargie te skep. Hierdie tendens plaas die digter, kunskritikus of 'liberale teoloog' in 'n uitdagende posisie in terme van sosio-kulturele elitisme.

Waar ek my ondersoek in hierdie hoofstuk geskoei het op die werking van letterlike beeldmateriaal binne 'n gegewe konteks, sal ek in die volgende hoofstuk my bespreking uitbrei deur ook aan die aard en werking van figuurlike en meer veelduidige visuele beeldmateriaal aandag te skenk.

HOOFSTUK VIER: FIGUURLIKE IKONOGRAFIE

4.1. Inleiding

In hierdie hoofstuk word figuurlike ikonografie ondersoek. Ek fokus spesifiek op Willem Boshoff se *Bread-and-Pebble Road Map* (2004) as 'n interpretasie van 'Die Weg na Vrede' – die tema wat ook in die vorige hoofstuk omskryf is. Ek beoog om aan die hand van hierdie analise te illustreer hoe 'n meer abstrakte visuele benadering tot 'n bepaalde Bybelse teks die ontwikkeling van nuwe idees en nuwe vrae kan stimuleer. Buiten die tema van 'Die Weg na Vrede' wat in beide *Die Smal en Breë Weg*-plakkaat en *Bread-and-Pebble Road Map* voorkom, is hierdie ikonografiese voorbeelde uiters uiteenlopend. Om hierdie rede is Hoofstukke Drie en Vier ook nie strukturele spieëlbeelde van mekaar nie.

Vanweë die strukturele en intellektuele kompleksiteit kenmerkend van Boshoff se handewerk, sal dele van die interpretasie daarvan noodwendig herhaal en oorvleuel. Daarsonder, sou die analise daarvan in effek 'n ontkenning wees van die multidimensionaliteit van sy konsepte. Die gedeelte wat volg is dus 'n poging tot 'n omvattende analise van die geïntegreerde struktuur, mediums, gebruik van teks en kuratoriese elemente verbonde aan *Bread-and-Pebble Road Map*.⁴⁵

Ek begin die gesprek met basiese biografiese inligting oor die kunstenaar, bied daarna 'n visuele analise van die betrokke werk aan, en sluit af met 'n kritiese samevatting van hoe die werk as voorbeeld van figuurlike Christelike ikonografie funksioneer.

4.2. 'n Bondige geskiedenis van Willem Boshoff

Willem Boshoff is gebore in die vroeë vyftigs in Vanderbijlpark en het 'n taamlik tradisionele Christelike, Afrikaanse opvoeding gehad. Met 'n skrynwerker as pa vir wie hy van jongs af 'n handlangster was, het hy vroeg reeds 'n liefde vir hout en 'n oog vir tegniese perfeksie ontwikkel. Op die ouderdom van vyftien jaar het hy besluit om eendag 'n beeldhouer te word. Na sy skoolloopbaan het hy studeer aan die Johannesburgse Kunskollege (later Tegnikon van die

⁴⁵ Die interpretasie wat ek hier bied is my eie, al doen ek dit aan die hand van enkele aanhalings van andere en hulp van die kunstenaar self. Ek is daarvan oortuig dat die werk op baie meer wyses geïnterpreteer kan word en glo dat veelvuldige betekenisvorming juis deur Boshoff se werk in die algemeen aangemoedig word.

Witwatersrand), waar hy jare later ook sy meestersgraad voltooi het. Dit is by dieselfde instansie waar Boshoff die res van sy akademiese loopbaan van twee dekades sou volg voor hy 'n voltydse praktiserende kunstenaar geword het (Vladislavić, 2005: 10-15; Boshoff, 2011).

Vanuit sy streng Calvinistiese agtergrond het Boshoff tydens sy tweede jaar van tersiêre studie 'n radikale geestelike ommekeer gemaak. Hierdie nuwe oortuiging het daartoe gelei dat hy tydens sy finale jaar sy kursus gestaak het om voltydse straatprediker te wees. Hoewel hy later teruggekeer het om sy kursus te voltooi, getuig die meeste van Boshoff se vroeë kunswerke van 'n sterk Christelike dryfkrag. Die skrywer Ivan Vladislavić (2005: 15) is selfs van mening dat die kunstenaar homself in hierdie jonger jare as 'n tipe Christusfiguur geïdentifiseer het:

He is also the son of a carpenter, after all. And his mother's name is Maria... It is common enough for young artists, misunderstood by family and folk, to feel the weight of the world on their shoulders. The punishing work practices to which Boshoff willingly subjected himself in this period suggests that art was a Way of the Cross if not a Calvary.

Hoewel Boshoff intussen afstand gedoen het van sy sterk Christelike oortuigings (Vladislavić, 2005: 109) en hom duidelik distansieer van die dogmatiese riglyne van geloofstrukture, bly Bybelse konnotasies deurlopend merkbaar in sy werk. 'n Groot aantal van sy werke het ook (met of sonder Bybelse verwysing) 'n sterk spirituele aanslag. Wat 'n bepaalde geloofsoortuiging aanbetref, neem Boshoff tans 'n meer dubbelsinnige posisie in: "As iemand my sou vra of ek in God glo, dan moet ek as volg antwoord: Natuurlik glo ek in God; Natuurlik glo ek nie in God nie" (Boshoff, 2011). In my opinie is *Bread-and-Pebble Road Map* 'n voorbeeld van 'n werk waarin Bybelse konnotasies aangewend word – nie om antwoorde as sulks te bied nie, maar juis om veelvoudige vrae aangaande die verstaan en gebruik van die Bybel as teks na vore te bring.

4.3. Kritiese analise van *Bread-and-Pebble Road Map* as figuurlike interpretasie van 'Die Weg na Vrede'

In the theological abstraction we clarify, we reduce, we balance, we weigh. In the visual abstraction, we turn silent (Laeuchli, 1980: 76).

Die kunswerk *Bread-and-Pebble Road Map* bestaan uit veertig ewe groot wit-geverfde hout-en-glas panele (100 x 40 x 7cm) waarin honderde vuig-grootte klippe en broodrolletjies in sand

gemonteer is. Die panele hang ewe ver uitmekaar in 'n lang ry om 'n aaneenlopende patroon te skep: daar is geen merkbare wisseling of progressie in die kleur of tekstuur van die sand, in die grootte van die brood en klippe wat daaruit peul, of in die spasies tussen laasgenoemde nie. Soos 'n reeks stapklippe, die negatiewe ruimte van 'n treinspoor, of die trappe van 'n horisontale leer, lyk elke vlak byna nes die vorige. Ook die eenvormige struktuur van die werk dra by tot 'n ongenaakbare rigiditeit. Wanneer mens hulle een vir een volg, lyk die einde nes die begin, en andersom. Dit is asof die 'reisiger' wat hierdie roete neem bestem is om te verdwaal in 'n woestynagtige doolhof.

Hoewel die panele ewe ver uitmekaar hang, vorm dit nie 'n reguit horisontale lyn nie; Boshoff belowe geen waterpas vir 'n 'reguit weg' na Vrede nie. Terwyl dit algemeen aanvaar word dat 'n kaart die belofte van rigting aanduiding inhou om 'n reisiger te lei na die gewenste bestemming, word die leser in hierdie geval ontnem van daardie voorreg. Soos Katja Gentric (2011) in 'n persverklaring oor die werk skryf, is hierdie padkaart een "*...whose cartographer has thoroughly lost the directions of the way to peace*". Sy meen "*Boshoff has constructed, as many times before, a 'map to get lost by'*" (Gentric, 2011). Die idee van 'n definitiewe eindbestemming word omvêrgewerp, ten spyte van die verwagting wat deur die *Road Map* titel geskep word. Soos in vele ander werke, is dit asof Boshoff deur die gebruik van paradoks 'n intellektuele strik stel vir die kyker en sodoende sy of haar verwagtinge doelbewus omvêrwerp. In die biografie oor Boshoff en sy werk, haal Vladislavić (2005: 106) die kunstenaar aan wanneer hy sê dat "*we need to cloud the elements of finding and losing, of clarity and obscurity, of feeling and fééling, of seeing and sééing by rediscovering our own redemptive blindnesses*." Sedert die begin van Boshoff se loopbaan as konseptuele kunstenaar, toon sy werk 'n belangstelling in hierdie spanning tussen "*revealing and concealing*".⁴⁶ Soos dit byvoorbeeld blyk in die *Smal en Breë Weg*-plakkaat, word die Bybel dikwels deur Christene hanteer as 'n 'aardse handleiding' wat duidelike antwoorde bied. Terwyl dit inderdaad so kan funksioneer, is die Bybel terselfdertyd 'n bron van misterie. Nie alleen word die historiese waarheid van dele daarvan teologies bevraagteken nie, maar skep die totstandkoming van die Bybel as 'n boek in eie reg talle vrae.

Boshoff se gekose materiale ontsluit 'n beduidende deel van die betekenis van hierdie werk. Klippe en sand is nie bloot gebruik vir hul assosiasie met die aard-oppervlak of met boumateriaal nie. Terwyl hierdie eienskappe inderdaad in ag geneem kan word, funksioneer die materiële elemente op veelvoudige interpreterende vlakke. Terwyl klip 'n natuurlike grondstof is wat weerstand bied

⁴⁶ Spesifieke voorbeelde hiervan sluit in *Tafelboek* (1976-79), *Kasboek* (1980-81), *Writing in the Sand* (2001) en in die besonder *Die Blinde Alfabet* (1991-).

teen die elemente, is brood mensgemaak en verganklik. 'n Klip kan 'n wapen wees, terwyl brood voedsel is – eienskappe wat normaalweg onversoenbaar is. In hierdie werk word klip en brood egter verwisselbaar, langs mekaar gelê; dit word ononderskeibaar. In die proses word hul afsonderlike eienskappe ongeldig verklaar wat die verbruiker daarvan (asook die kyker van die werk) in 'n ontredderde posisie laat. In plaas daarvan om bemagtig te word, word die leser deur die kaart weerloos gelaat. Dit wil voorkom of Boshoff hierdeur kommentaar lewer op die algemene misbruik van die Christelike godsdiens as magstruktuur, en die ironie wat daarmee gepaard gaan dat Christenskap dikwels onsensitief is teenoor weerloosheid.

'n Belangrike kode vir die interpretasie van *Bread-and-Pebble Road Map*, wat inherent is aan die materiële elemente, is die veelvoudige intertekste wat dit oproep. Twee Bybelse verhale word deur die werk opgeroep, naamlik dié van Jesus se beproewing in die woestyn (Matteus 4) en van Hagar wat haar kind Ismael in die woestyn agterlaat (Genesis 21). In die eersgenoemde verhaal het Satan vir Jesus uitgedaag om die woestynklippe in brood te verander ná 'n vastyd van veertig dae. Jesus weier en antwoord dan dat mens nie van brood alleen lewe nie. In die laasgenoemde verhaal stuur Abraham sy slavin en die seun wat hy by haar verwek het die woestyn in. Hy gee aan hulle brood en water saam, wat later opraak. In beide verhale is die woestyn 'n plek van verlatenheid en moeilike oorlewing, en in beide verhale bied die brood geen uitkoms nie. Hierbenewens roep die veertig panele van sand en klip ook die Bybelse assosiasie op van die veertig jaar wat Moses en die volk deur die woestyn getrek het op soek na die beloofde land. 'n Geestelike interpretasie van hierdie assosiasies lig dieselfde weerloosheid uit: hoewel dit in die Christelike geloof bely word dat God (of Jesus as die “Brood van die lewe”, Johannes 6:35) die enigste konstante is, word daar erken dat 'n Christen se ‘verhouding’ met Hom nie 'n versekeringskontrak teen swaarkry is nie. Boshoff (2011) meen dat “dit lyk of redding juis deur brood ('n simplistiese beskouing van die liggaam van Christus as kuur vir alle probleme) teengewerk word.”

Die intertekstuele komponent van die werk strek egter verder as die Bybel. Klippies en brood is albei sleutel-elemente in die fabel van Hansie en Grietjie. Sekulêre kultuur en godsdiens word gelyktydig opgeroep as bronne in die simboliese lesing van die padkaart. By Hansie en Grietjie het die spoelklippies 'n suksesvolle weg huis toe gebaan, terwyl die brood hul in die steek gelaat het. Die een wys die waarheid aan, die ander verrai. Maar, soos daar reeds gesê is, word hier geen onderskeid gemaak nie; die idee van waarheid word verstrengel met mite, en geskiedenis met fabel.

Terwyl 'n padkaart normaalweg op papier aangebring word, vermom hierdie kaart sigself as 'n fisiese pad. Deel van die funksie van 'n kaart is tog om (o)opgevou en saamgedra te kan word. Hierdie padkaart laat sig egter nie so maklik eien nie. Dit is asof die pad en die kaart moedswillig vorme verruil om die reisiger te verwar. Die werk word 'n reaksie op die gemaklike vertrouwe wat daar gestel word in bestaande strukture van kennis, waarvan die Christelike godsdiens in Suid-Afrika 'n voorbeeld is. In 'n bondige omskrywing van Boshoff se werk vir die bundel oor Suid-Afrikaanse kuns in 'n demokratiese Suid-Afrika, maak Virginia Mackenny (2004: 54) melding van Boshoff se “*acute conscience of the socio-historical terrain in which his work is situated, and his attempt to dislocate the pre-eminence of Christian authority in the South African context.*” *Bread-and-Pebble Road Map* spreek van 'n sensitiewe en kritiese bewustheid van sosio-kulturele strukture wat 'n houvas uitoefen op plaaslike gemeenskappe.

Outoriteit en sekuriteit gaan egter dikwels hand aan hand. Soos geïllustreer in die vorige hoofstuk, word sekuriteit dikwels juis gesetel in die raamwerke (oftewel 'padkaarte') wat deur kulturele, godsdienstige of politiese ideologieë geskep word; 'n tendens wat terselfdertyd kritiese denke kan ontmoedig. In hierdie verband word visuele beeldmateriaal dikwels, soos in die woorde van Brent Plate (2002: 57), beskou as “*threatening, mainly because they seem to touch on something that the strict controls of religious or political authority cannot tap.*” Boshoff, met sy abstrakte en liberale werke, daag dus religieuse outoriteit uit. Uitgesproke oor sy misnoeë met dogma, meen hy “[t]he knowledge of ‘good and evil’ is as liberating as it is enslaving, it imprisons people. The more one thinks about its intent, the more one becomes a slave of what you think might be and that was always part of what is ‘written’, dogma” (aangehaal in Gentric, 2004). Boshoff bring dit opnuut onder die aandag dat berusting nie gevind kan word in 'n ander se interpretasie nie, hetsy van 'n landskap, van die Bybel, of van “n Weg na Vrede”. Die leser word liever uitgedaag met 'n nie-weergewende visuele teks, waarvoor hy of sy 'n eie interpretasie moet formuleer.

Boshoff se passie vir (of dalk obsessie met) woordeboeke kom duidelik na vore in die onderwerp van taal – 'n tendens wat vir byna twee dekades al onmiskenbaar deel is van sy konsepte.⁴⁷ Taal word dikwels op 'n ondermynende wyse in sy werke aangewend as element tot wan-kommunikasie, sodat geen konvensionele woordeboek kan dien as interpretasie-hulpmiddel nie. Vir die interpretasie van sy werke skep hy dikwels alternatiewe kodes, waarvan sommige geheim

⁴⁷ Virginia Mackenny (2004: 54) bring hierdie beheptheid met woorde en woordeboeke op 'n insiggewende wyse in verband met Boshoff se Christelike opvoeding en die Afrikaanse kultuur wat so stewig geanker is in die Christelike geloof: “An Afrikaans Christian background provided Boshoff with a tradition wherein the beginning and end of things rests with the word – ‘In the beginning was the word and the word was with God and the word was God’ John 1:1.”

gehou word.⁴⁸ In terme van *Bread-and-Pebble Road Map*, is daar ook sterk konnotasies met 'n (verwonge) woordeboek. Soos 'n woordeboek, word 'n padkaart geskep om 'n verklarende funksie te vervul. Dit bied duidelikheid oor die onbekende by wyse van 'n sogenaamde universele struktuur. Vladislavić (2005: 109) skryf dat “usually, a ‘dictionary definition’ is an anchor in the world of order and reason... The verb ‘define’ – as in ‘give meaning of (a word or phrase) in the dictionary’ – derives from the Latin ‘finere’, to finish.” Boshoff se werk reflekteer egter 'n ontkenning van die idee van universele finaliteit – 'n eienskap wat byvoorbeeld in sterk teenstelling is met die fundamentalistiese neiginge van die *Smal en Breë Weg*-plakkaat. In lyn met sy tradisie van 'boeke skep wat nie gelees kan word nie', word die verklarende funksie van 'n padkaart in hierdie werk gedestabiliseer; die leser vind geen troos van 'n rigtingaanduiding vir die onbekende nie. Hierdie tendens kan selfs beskou word in die lig van 'n moontlike verwerping van sy Calvinistiese agtergrond, in terme van die weerstand wat daar klaarblyklik teen die idee van absolute waarheid geskep word.

Nog 'n aspek wat verband hou met boeke, is die geïntegreerde gebruik van teks. In *Bread-and-Pebble Road Map* is die tekstuele komponent subtiel, dog sentraal tot die kommentaar wat deur die werk geskep word. Op die oppervlak van uitgesoekte klippe en brode is verskeie Arabiese name en hul betekenis in Engels aangebring. Onmiddellik word 'n assosiasie met Islam opgeroep.⁴⁹ Weens stereotipes oor terreur wat dikwels as sinoniem beskou word vir fundamentalistiese geloofsopvattinge, hou die Islamitiese godsdiens en die Midde-Ooste inderdaad vir baie westerlinge 'n groot bedreiging vir vrede in. Hierteenoor word ook die geografiese verband uitgelig met die gebiede waar veral Ou Testamentiese Bybelse verhale afgespeel het, naamlik die woestynlande van Arabië — die land van Ismael.⁵⁰ Hierdie integrasie van Bybelse teks en politieke kwessies tussen westerse Christene en Arabiere maak spesifiek aanspraak op die wanpersepsies en daaropvolgende onreg wat bestaan tussen die betrokke partye. Boshoff (2011) voer in hierdie opsig aan, “vir vele westerlinge is Arabiese name 'n aanstoot want hulle het 'n bevooroordeelde posisie ten opsigte van Arabiere. My werk betoog daarteen.”

Baie van die name verwys na abstrakte begrippe soos *lig*, *rykdom* of *gemak*; terme wat geen konkrete verwysing na tyd of ruimte het nie. Terwyl die name op 'n kaart bakens behoort te wees

⁴⁸ Voorbeelde hiervan sluit in *Bangboek* (1977-80), *Die Blinde Alfabet* (1991-) en *Writing in the Sand* (2001).

⁴⁹ Boshoff (2011) vertel dat die begrip 'Roadmap' ook 'n verwysing is na George W. Bush se 'Roadmap to Peace' wat hy destyds aan die Palestyne en Israeli's voorgestel het as antwoord vir vrede in die Midde-Ooste, wat nie gewerk het nie.

⁵⁰ Soos ek reeds vermeld het kom die verhaal van Abraham se seun, Ismael, voor in Genesis 21. Boshoff (2011) beskou die gebeure in hierdie gedeelte as “Die eerste keer wat Arabiere deur Abraham, vader van die Christo / Juidiese gelowe, uitgewerp is.”

wat die leser help om sy of haar posisie daarteenoor te bepaal, word hy of sy met hierdie woorde dieper die onbekende ingelei. Ook die feit dat die teks op die klippe ingegraveer is, is van betekenis. Soos Moses se kliptafels waarop die tien gebooe ingegraveer was om aan die volk leiding te gee vir 'n onberispelike lewenswandel, kies Boshoff woorde wat geassosieer word met 'die goeie lewe'. Hy hoop dat hierdie bakens (soos die gebooe) 'vir ewig' sal bestaan: "If you put text in a book, it is not permanent and it will vanish in time. But if you engrave it on a stone the presumption is that it will be permanent. In the Road Map I hope that they will last forever" (aangehaal in Gentric, 2004). Mens sou kon beweer dat daar hierdeur aan Boshoff profetiese assosiasie gekoppel kan word.

Anders as Boshoff se meer interaktiewe werke, funksioneer *Bread-and-Pebble Road Map* as 'n vertoonstuk. Al besit die kaart eienskappe van 'n fisiese weg, kan mens nie aan die grondstowwe raak of op 'n empiriese wyse daaruit leer nie. In hierdie opsig staan dit in sterk teenstelling met baie van sy houtskeppings waarin die tassintuig spesifiek gebruik word om sin te maak van die werk.⁵¹ Soos 'n geraamde landkaart, 'n swartbord of inderdaad 'n didaktiese plakkaat, hang die werk teen 'n muur en word die fisiese afstand tussen kunswerk en kyker vergroot. Ironies genoeg verkry dit sodoende pedagogiese aansien. *Bread-and-Pebble Road Map* is 'n lering en beskik (soos die *Smal en Breë Weg*-plakkaat) oor 'n didaktiese toonaard. Weereens kom profetiese eienskappe na vore: Boshoff preek 'n evangelie van onsekerheid.

Een van die vernaamste redes waarom Boshoff se werk dikwels as besonders kompleks ervaar word, is sy nie-weergewende (*non representational*) idioom. In plaas van 'n meer bekende en skynbaar meer toeganklike mimetiese of perseptuele uitbeelding, is dié van Boshoff oorwegend assosiatief en konseptueel. Selfs die interpretasie daarvan blyk te berus op beeldspraak. Die kunstenaar bevraagteken hierdeur die verhouding tussen 'n visuele uitbeelding en die werklikheid, en lê klem op die ondeursigtigheid van (visuele) taal. Sodoende breek hy stelselmatig af aan die waarheidsperspeksies wat bestaan rondom 'n 'realistiese' uitbeelding. Daarteenoor wil dit voorkom of dit juis deur abstraksie is dat die spirituele aard van Boshoff se werk na vore tree.⁵² Die spirituele het tog in wese geen konkrete vorm nie – 'n idee wat op sy beurt weer sterk ooreenstem met opvattinge van die sestiende eeuse ikonoklaste.

⁵¹ Sy bekende werk, *Die Blinde Alfabet* (1991-) is van besondere belang in hierdie verband.

⁵² Die gedagte dat groot dele van die tradisie van abstraksie in die visuele kuns (vanaf impressionisme tot abstrakte ekspressionisme) spiritueel gemotiveer is, is nie nuut nie. Piet Mondriaan, een van die vaders van abstraksie, word aangehaal waar hy dit eenvoudig stel dat "if one does not represent things, a place remains for the Divine" (Taylor, 1992: 49). Sien Mark C. Taylor se insiggewende hoofstuk "Iconoclasm", in *Disfiguring: Art, Architecture, Religion* (1992) vir 'n breedvoerige uitleg van hierdie denkkriging.

Terwyl die sogenaamde ‘Weg (of weë) na Vrede’ inderdaad ‘n geheim is, impliseer dit in die eerste plek tog dat vrede wel kan bestaan. ‘n ‘Padkaart’ het slegs ‘n funksie as die ‘plek’ ‘n moontlikheid is. Boshoff herinner die leser daaraan om sy of haar vergetelheid te erken en die sogenaamde ‘kaart’ te oënskou te neem. Hy maak moontlik die aanaame dat daar selfs veelvoudige ‘kaarte’ na ‘Vrede’ is en lê klem op die prosesse van soeke.⁵³

4.4. Samevatting: *Bread-and-Pebble Road Map* as ikonografie?

Aan die hand van my analise is dit duidelik dat Willem Boshoff se *Bread-and-Pebble Road Map* gekenmerk word deur ‘n uitdyende kompleksiteit in betekenis. Die werk is belaaie met verwysings en bykans elke element daarvan blyk in die skeppingsproses oordink en verwerk te wees om ingespan te word tot ‘n multi-betekenisvolle geheel. Hoewel ingewikkelde konsepte per se nie noodwendig kenmerkend is van figuurlike ikonografie nie, is *Bread-and-Pebble Road Map* ‘n goeie voorbeeld van ‘n visuele uitbeelding waarvan die inhoud nie op ‘n letterlike wyse gelees moet word nie. Buiten die feit dat Boshoff se kuns uit die staanspoor nie weergewend van aard is nie, is sterk postmoderne invloede in sy werk sigbaar waardeur dit outomaties na ‘n tradisie van meer figuurlik-georiënteerde ikonografie neig — ek lig enkele eienskappe van die werk uit wat spreek van ‘n postmoderne invloed en ‘n figuurlike benadering.

In teenstelling met die modernistiese neiging tot binêre teenoorgesteldes, obsessiewe klassifikasie en hiërargieë (kwessies wat uitgelig is in die analise van die inhoud van die *Smal en Breë Weg*-plakkaat), word die herhaaldelike integrasie van dele ‘n kernfunksie in die betekenisvorming van Boshoff se werk. Dit is immers dikwels deur kulturele, sosiale en godsdienstige integrasie dat die grense van die sekure ruimtes waarbinne mense leef, vervaag. Vorm en inhoud werk byvoorbeeld duidelik saam om ‘n visuele teks van ‘verdwaaldheid’ te skep. Ook woord en beeld word verenig om as ‘mede-agente’ die kyker te probeer verwar.⁵⁴ Aan die hand van hierdie integrasies, asook die

⁵³ In hierdie verband toon Boshoff se werk sterk ooreenkoms met die sogenaamde ‘negatiewe teologie’ wat na bewering ingestel is deur die mistieke kerkvader, Dionisius. Hierdie denkwys (Latyns, *theologia apophatike*) vind dikwels aanhang by digters, filosowe en kunstenaars. James Elkins (2004: 107) skryf “the apophatic writer refuses both the sayable and the unsayable. The result is an evanescent state of mind: the sense of not knowing, and not knowing what is not known, has to be continuously renewed by fresh doubt.”

⁵⁴ Dit is belangrik om in gedagte te hou dat die fisiese integrasie van woord en beeld inherent is tot die wese van ikonografie. Soos wat daar in Hoofstuk Twee vermeld is, is die woord ‘ikonografie’ afkomstig van “the Greek words ‘eikon’, image, and ‘graphein’, to write”, en dat dit daarom verwys na ‘n handeling van “writing in images” (Moore, 1977: 21).

intertekste wat die werk oproep, is pluralistiese interpretasie en veelvoudige weë die antwoord wat hierdie padkaart bied op die vraag na “n Weg na Vrede”. Die spektrum van betekenis-moontlikhede wat ontstaan ondersteun uiteindelik die ontkenning van ‘n enkele absolute waarheid – ‘n beginsel wat duidelik deur die beeld geproklameer word en ‘n welbekende kenmerk is van postmodernistiese denke.⁵⁵ In *Bread-and-Pebble Road Map* lê die retoriek en uitdaging in die veelvoudige vrae wat ontketen word, eerder as die konkreetheid van ‘n finale antwoord.

Konvensionele kunsmediums word verruil vir uitgesoekte materiale wat substansiële assosiasie bydra tot betekenisvorming in die werk. Klippe, brood of sand is alledaagse materiële vorme in die lewens van die meeste mense. Anders as verf of klei, is hierdie mediums nie-kunssinnige elemente wat elk konteks-spesifieke assosiasies van hul eie inhou.⁵⁶ Hierdie assosiasies vorm saam ‘n digte ineengeskakelde netwerk van betekenis in die kunswerk – ‘n netwerk wat gelyktydig ruimte maak vir die effektiewe aanwending van paradoks en ironie. In plaas van ‘n ‘lewensgetroue’ uitbeelding wat ‘n sogenaamde ‘belofte van waarheid’ inhou, word die kyker se persepsies deur inherente teenstrydighede ontbloot. Margaret Miles (1985: 2-3) lig uit hoe hierdie gebruik van natuurlike objekte nuwe lewe in ‘n religieuse boodskap kan verwek: “*Figurative ‘seeing’ is dependent on literal seeing, and the religious life must be conceived and articulated by the use of metaphors based on natural objects if its concepts are not to remain lifeless.*”

Ten aanskoue van *Bread-and-Pebble Road Map* word die kyker sterk gekonfronteer deur ‘n selfbewuste persoonlike interpretasie. Die kunstenaar druk sy herkenbare stempel af – nie net op ‘n fisiese wyse nie, maar ook konseptueel. In teenstelling met die ‘onsigbare kunstenaar’ van massa-geproduseerde populêre beeldmateriaal (soos die *Smal en Breë Weg*-plakkaat), kom Boshoff deur hierdie werk na vore as ‘n tipe aktivis. Die kyker-leser word gelaat met ‘n diepe besef van die onafwendbaarheid van hermeneutiek – hetsy in kultuur, politiek of godsdiens.⁵⁷

⁵⁵ Die postmoderne teoretikus, Linda Hutcheon (1989: 36) skryf in hierdie verband: “*The standard negative evaluation of postmodernism asserts that it is without an ordered and coherent vision of ‘Truth’: ‘To the postmodernist mind, everything is empty at the center...Actually, that center is not so much empty as called into question, interrogated as to its power and politics.*”

⁵⁶ Die akademikus, Dick Hebdige (1993) maak melding van die sosiale verwantskappe wat glo inherent is aan enige teken (*sign*) — wat uiteraard kunsmediums ook insluit — en dat die begrip daarvan veranderlik en konteks-spesifiek is: “*All aspects of culture possess a semiotic value, and the most taken-for-granted phenomena can function as signs: as elements in communication systems governed by semantic rules and codes which are not themselves directly apprehended in experience. These signs are, then, as opaque as the social relations which produce them and which they represent*” (1993: 364).

⁵⁷ Vir die doel van hierdie ondersoek, benader ek die kunswerk byvoorbeeld uit die perspektief van Christelike ikonografie. Om hierdie rede sal my eie interpretasie noodwendig van plek tot plek taamlik eensydig wees en sal ‘n lesing van die werk vanuit ‘n ander oogpunt, van myne verskil. Dit is presies op hierdie wyse dat die *Bread-and-Pebble Road Map* sigself leen tot multi-betekenisvorming.

Vanuit 'n Christelike perspektief, skep Boshoff die ruimte vir diskoers oor die spanninge tussen spiritualiteit, dogma en eksegeese. Hy meen immers dat “*in general, my work is focused on bringing about conversation*” (Aangehaal in Vladislavić, 2005: 72). Vir die moderne, westerse Christen om myns insiens 'n betekenisvolle bestaan te voer in 'n snel-ontwikkelende pluralistiese wêreld, is hierdie gesprekke uiters relevant. Anders as die rigiditeit en voorskriftelikheid wat dikwels geassosieer word met letterlike (visuele) tekste, bied die ontvanklikheid van figuurlike tekste ruimte vir die déél van veranderlike en heterogene 'waarhede'. Die kyker-leser, hetsy Christen al dan nie, word aangemoedig om kritiese vrae te vra — dit is immers deur vrae te vra dat selfstandige kennis in die eerste plek opgebou word. Hierdie werk dien onder meer as 'n waarskuwing oor die destruktiewe moontlikhede wat 'n algehele vertrouwe op dogma kan inhou. In antwoord op die mening wat ek in Hoofstuk Twee lug, is hierdie kunswerk inderdaad 'n voorbeeld van kontemporêre ikonografie wat aanleiding gee tot 'n meer omvattende hermeneutiese verstaan van Bybelgedeeltes – nie net by die gelowige nie, maar ook in die sekulêre wêreld.

Bread-and-Pebble Road Map leen ditself tot wye gesprekvoering rondom konsepte soos 'pluraliteit' en 'veranderlikheid'. Afgesien van die ryk betekenis wat deur die werk ontgin word, voer dit (soos verskeie ander werke van Boshoff) egter 'n redelike elitistiese bestaan. In fisiese asook intellektuele gestalte is hierdie werk vir 'n uiters beperkte groepe individue in die samelewing toeganklik. Nie alleen is die kontemporêre uitstalruimte 'n ontoeganklike area vir groot getalle mense in Suid Afrika nie, maar Boshoff se visuele taal blyk ook eksklusief tot 'n klein minderheid individue te spreek wat opgelei is in kontemporêre (en veral postmodernistiese) vorme van visuele interpretasie. Selfs al word persoonlike interpretasie, in teorie, aangemoedig, is interpretasie steeds verbonde aan spesifieke konsepsuele raamwerke. Die ikonografie van *Bread-and-Pebble Road Map* vind dus uiting in 'n visuele taal wat grootliks beperk is tot die grense van die kontemporêre kunsgalery.⁵⁸

Terwyl dit blyk of die inhoud van figuurlike ikonografie ditself leen tot veelvoudige persoonlike interpretasies en sodoende gesprekvoering aanmoedig, wil dit ook voorkom of die funksionering van hierdie beeldmateriaal gekniehalter kan word deur sy eie ontoeganklikheid. Hierteenoor, kom die inhoud van letterlike ikonografie dikwels hermeneuties beperk voor, terwyl die sukses met die aanwending daarvan toegeskryf kan word aan die populariteit daarvan. Soos daar reeds aangetoon is, het ek nie 'n belang daarby om 'n waardeoordeel te maak oor die betrokke voorbeelde van

⁵⁸ Ek ag dit egter belangrik om te noem dat Boshoff al talle publieke kunswerke geskep het wat uit die grense van die gallery breek. Daarbenewens het hy homself ook destyds voorgeneem om nie in 'n publieke gallery uit te stal voordat hy dertig was nie (Boshoff, 2011).

ikonografie nie; ikonografie as taal word immers konteks-spesifiek geskep en aangewend. Hierdie vergelykende analise dien bloot as illustrasie van die komplekse werking van visuele betekenisvorming.

HOOFSTUK VYF: SAMEVATTING

Soos daar in die inleidende hoofstuk van hierdie studie te kenne gegee is, is die gekose ikonografiese voorbeelde nie net uiteenlopend wat die visuele aard daarvan aanbetref nie, maar is hulle ook op ander vlakke taamlik onversoenbaar met mekaar. Die vergelykings wat getref word kan beslis vanuit bepaalde oogpunte as lukraak beskou word. Terwyl die kunstenaar van die *Smal en Breë Weg*-plakkaat nie noodwendig na sy of haar illustrasies vir die plakkaat as 'kuns' sou verwys nie, is die kanse waarskynlik baie skraal dat Willem Boshoff die term 'Christelike ikonografie' aan sy *Bread-and-Pebble Road Map* sou koppel. Die eersgenoemde is skynbaar geskep met 'n moralistiese uitgangspunt in gedagte, terwyl dit voorkom of die laasgenoemde doelbewus 'n ruimte skep waarin die kyker 'n eie interpretasie kan formuleer. Tot 'n sekere mate is die vergelyking in hierdie studie dié van 'n religieuse teks met 'n nie-religieuse teks. Soos daar ook reeds genoem is, is daar egter op hierdie werke besluit vanweë die ooreenkomstige tema van 'n 'spirituele weg'. Albei ikonografieë bied klaarblyklik 'n voorstel vir 'n benadering tot 'n bepaalde 'lewensreis'. Of daar met die visuele interpretasie van 'n bepaalde teksgedeelte as sodanig saamgestem word, of nie, is wel debatteerbaar. Weens die veranderlike aard van interpretasie is dit immers te verstane dat 'n individu meer aanklank sou vind by óf letterlike óf figuurlike hermeneutiek (of by albei, of geen, sou mens ook kon argumenteer).⁵⁹

Die doel van hierdie studie was om aan die hand van 'n eksperiment in die visuele metodologië van verskillende ikonografieë krities na te dink oor die aard en funksionering van religieus-geïnspireerde beeldmateriaal in die gemeenskappe waar dit geskep is. In die proses mag daar waardevolle insigte na vore gekom het, wat dalk selfs vir die skeppers van religieuse tekste betekenisvol kan wees.

Hier volg 'n kort oorsig van die wyse waarop die sogenaamde 'letterlikheid' en 'figuurlikheid' soos dit vergestalt word in die visuele tekste van die *Smal en Breë Weg*-plakkaat en die *Bread-and-Pebble Road Map* 'n invloed het op die vorming van betekenis in hierdie uitbeeldings. Ek sluit af met 'n kort verwysing na die komplekse werking van betekenisvorming, soos dit sigbaar raak in die funksionering van ikonografie.

⁵⁹ Dit is presies hierdie veranderlike aspek van visuele beeldmateriaal waarop groot dele van die studies van Visuele Kultuur gebaseer word. Mirzoeff (1999: 7) skryf in hierdie verband, "*The first move towards Visual Culture studies is a recognition that the visual image is not stable but changes its relationship to exterior reality at particular moments of modernity.*" In Hoofstuk Twee beskryf ek my studie as "ikonologies van aard, met ikonografie as onderwerp". Hierdie beskrywing impliseer juis dat daar nie alleen gefokus word op die inhoud van ikonografie nie, maar spesifiek op die wyse waarop dit in die wyer gemeenskap funksioneer — 'n benadering wat eerder met Kulturele Studies geassosieer word as met Kunstgeskiedenis.

Die eksegetiese verskille tussen die twee gekose werke is veral sigbaar in die wyse waarop die mens se aardse bestaan uitgebeeld word. In die letterlike interpretasie van die ‘Smal Weg na vrede’, word die gelowige se lewenswandel voorgehou as onberispelik en sonder hindernisse. Hierdie idee word versterk deur binêre teenoorgesteldes. Boshoff se werk, aan die ander kant, gee deurlopend erkenning aan eksistensiële onsekerhede en die hulpelose oorlewering aan menslike beperkinge. Deur die herhaaldelike oorvleueling en integrasie van elemente in die *Bread-and-Pebble Road Map*, word ‘n interpretasie voorgehou wat die nuanses van ‘goed’ en ‘sleg’ beklemtoon as inherent deel van die menslike bestaan. Waar die Bybelse inhoud deur die interpretasie van die *Smal en Breë Weg*-plakkaat klaarblyklik as feitelike waarheid verkondig word, benader Boshoff die Skrif as misterie en word die interpretasie daarvan onder meer gelykgestel aan dié van sekulêre tekste soos die verhaal van Hansie en Grietjie.

Soos dit deurgaans in hierdie skripsie beklemtoon is, het die uiteenlopende toonaarde van ikonografieë ‘n wesenlike uitwerking op die interpretasie van die inhoud daarvan. In hierdie verband kan daar beweer word dat die mimetiese aard van die illustrasies in die *Smal en Breë Weg*-plakkaat die narratief daarvan as ‘n universele waarheid vertolk. Dit wat skynbaar as vereenvoudigde uiterstes in die *Smal en Breë Weg* voorgehou word, verwelkom nie die moontlikheid van verskille in interpretasie nie. Hierteenoor word die sogenaamde ‘transendentele’ in Boshoff se werk juis aan die hand van visuele abstraksie verteenwoordig. Volgens Jensen (2004) is hierdie gebruik inherent aan visuele kuns. Sy meen “*Art isn’t at all like dogmatics. It isn’t even very much like constructive theology. Visual art, like poetry, doesn’t restate propositions or even directly parallel them. It projects a vision, one that we must see to understand, and whose truth lies outside of verbal explanation*” (2004: 146). Anders as letterlike ikonografie, blyk figuurlike ikonografie skepties te wees oor die vertrouwe in die skynbare onwankelbaarheid van verbale taal; Boshoff se kunswerk daag die kyker juis uit tot kritiese vraagstelling en persoonlike interpretasie.

Tog is daar ook merkbare ooreenkomste tussen die onderskeie ikonografiese benaderings. Die vernaamste hiervan is moontlik die sterk retoriese tegnieke wat in albei gekose voorbeelde teenwoordig is. Beide die *Smal en Breë Weg*-plakkaat en die *Bread-and-Pebble Road Map* neem elk ‘n tipe meesleurende ‘stem’ aan om hul eie boodskappe in die breër samelewing te vestig (en te verdedig). Met hierdie oortuigingstrategieë verkondig elk hul eie ‘evangelie’. Waar die plakkaat ‘n verdoemende en sogenaamd universele antwoord uitbasuin, blyk dit of Boshoff op ‘n intellektueel-uitdagende wyse met die kyker/leser ‘n persoonlike ‘reis’ deel. Omdat die onderskeie voorbeelde

op taamlik uiterste punte van 'n skaal van 'letterlikheid' en 'figuurlikheid' lê, sou dit ook nie verras indien ekstreme reaksies ontwikkel by partye wat die bepaalde idioom of die gewenste lesing mag teenstaan nie.

Aan die begin van hierdie navorsingstuk verwys ek kortliks na die post-strukturalistiese neiging na 'n algemene skeptisisme oor die vestiging van begrip in 'n vaste dissipline. In hierdie teoretiese kanon word daar eerder aangedring op die universele onstabiliteit van betekenis. Die verwysende vermoëns waarop (verbale, tekstuele of visuele) kommunikasie berus, word dus onder verdenking geplaas. Deur in ag te neem dat godsdiens vir meeste gelowiges 'n betekenisvormende funksie vervul en byna altyd 'n metafisiese ryk en/of godheid onderskryf, is dit tog te verwagte dat postmoderne diskoers rondom die weergawe van sogenaamde geloofswaarhede inderdaad kompleks kan raak.

Of die hermeneutiese stryd op 'n letterlike wyse verteenwoordig word en of daar 'n meer individualistiese en bepeinsende proses gekies word, die uitbeelding van 'n soeke na 'betekenis' (of selfs die 'Weg' na betekenis) bly 'n dig belade (en selfs hegemoniese) proses. Terwyl 'n Christen ortodoksie die skepping van religieus-geïnspireerde beeldmateriaal soms makliker en soms veel moeiliker maak, is ek daarvan oortuig dat daar deur gesprekvoering tussen uiteenlopende partye soms verrassende insigte verkry kan word.

Dit word ál duideliker dat onderskeiding tussen uiteenlopende visuele idiome in ikonografie 'n diepliggende en komplekse proses is. Hoe meer begrip gevorm word rondom 'n bepaalde voorbeeld van ikonografie, hoe moeiliker raak dit om die inherente waardes daarvan te verwelkom of te verwerp. Ten einde 'n meer genuanseerde begrip te kweek oor 'n sogenaamde Christelike ikonografie, is dit dalk nodig om bestaande ikonografieë met meer grasia te ondersoek.

BIBLIOGRAFIE

Boshoff, W. 2006. *Willem Boshoff - Biographical Notes*. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.willemboshoff.com/documents/biography.htm> [29 Julie 2011].

Boshoff, W. 2011. Persoonlike korespondensie aangaande die werk *Bread-and-Pebble Roadmap*. [e-pos] (Antwoorde op 'n reeks vrae, 6 September 2011).

Brand, G. 2010. 'Letterlik' is nie dieselfde as 'waar' nie. *Kerkbode*, 184(5): 9.

Brown, F. B. 2000. *Good Taste, Bad Taste and Christian Taste*. New York: Oxford University Press.

Chandler, D. 2002. *Semiotics, the Basics*. London: Routledge.

Child, H. en Colles, D. 1971. *Christian Symbols, Ancient and Modern: A Handbook for Students*. London: G. Bell & Sons.

Cilliers, J. 2010. The Unveiling of Life: Liturgy and the Lure of Kitsch. *HTS Teologiese Studies/Theological Studies*, [Elektroniese joernaal] 66(2): 1-5. Beskikbaar: <http://www.hts.org.za> [15 Junie 2011].

Bybel, Die: Die Nuwe Vertaling. 1983. Roodepoort: Christelike Uitgewers Maatskappy.

Dryness, W.A. 2001. *Visual Faith: Art, Theology, and Worship in Dialogue*. Michigan: Baker Academic.

Elkins, J. 1998. *On Pictures and the Words that Fail them*. Cambridge: Cambridge University Press.

Elkins, J. 2004. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. New York: Routledge.

Genric, K. 2004. "I am against books": A summary of a discussion with Willem Boshoff. [Aanlyn] (5 November 2004) Beskikbaar: <http://vryeafrikaan.co.za/lees.php?id=61> [3 Augustus 2011].

Gentric, K. 2011. *Bread And Pebble Roadmap*. [Aanlyn]. Beskikbaar: www.willemboshoff.com

com/documents/artworks/bread_and_pebble.htm [29 Julie 2011].

Giliomee, H. 2004. *Die Afrikaners: 'n Biografie*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.

Grabar, A. 1969. *Christian Iconography, A Study of Its Origins*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

Greeley, A. M. 2000. *The Catholic Imagination*. Berkeley: University of California Press.

Harvey, J. 2004. Seen to be Remembered: Presentation, Representation and Recollection in British Evangelical Culture Since the Late 1970s. *Journal of Design History*, [Joernaal] 17(2): 177-192.
Beskikbaar: <http://www.jstor.org.ez.sun.ac.za/stable/3527174> [3 Februarie 2011].

Hebdige, D. 1993. From Culture to Hegemony. In: S. During, red. 1993. *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge.

Hutcheon, L. 1989. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.

Jensen, R. M. 2000. *Understanding Early Christian Art*. London: Routledge.

Jensen, R. M. 2004. *The Substance of Things Seen: Art, Faith, and the Christian Community*. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Company.

Laeuchli, S. 1980. *Religion and Art in Conflict: Introduction to a Cross-Disciplinary Task*. Philadelphia: Fortress Press.

Leuvenink, J. 2011. Smal en Breë Weg André Venter praat padlangs. *Lig*, 76(8): 30-32.

Macey, D. 2000. *Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin Books.

Mackenny, V. 2004. Willem Boshoff. In: S. Perryer, red. 2004. *10 Years 100 Artists: Art in a Democratic South Africa*. Cape Town: Bell Roberts and Struik.

McDannell, C. 1995. *Material Christianity: Religion and Popular Culture in America*. New Haven: Yale University Press.

Michalski, S. 1993. *The Reformation and the Visual Arts, The Protestant image question in Western and Eastern Europe*. London: Routledge.

Miles, M. 1985. *Image as Insight: Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture*. Boston: Beacon Press.

Millward, P. N. 2003. *The Broad and the Narrow Way*. [Aanlyn] Beskikbaar: www.pictureswithamessage.com [8 Junie 2011].

Mirzoeff, N. 1999. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.

Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology: Image Text Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.

Moore, A. 1977. *Iconography of Religions: An introduction*. London: SCM Press.

Morgan, D. 1998. *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Imagery*. California: University of California Press.

Morgan, D. 2005. *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. California: University of California Press.

Olson, D. V. A. 1993. Fellowship Ties and the Transmission of Religious Identity. In: J. Carol en W. Clark Roof, reds. 1993. *Beyond Establishment: Protestant identity in a Post-Protestant Age*. Louisville: Westminster John Knox Press.

Panofsky, E. 1939. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.

Plate, B. 2002. Icon: the Image of Jesus Christ and Christian Theology. In: B. Plate, red. 2002. *Religion, Art and Visual Culture*. New York: Palgrave.

Sarup, M. 1993. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.

Schiller, G. 1971. *Iconography of Christian Art, Volume 1*. London: Lund Humphries.

Sigsworth, E. red. 1988. *In Search of Victorian Values: Aspects of Nineteenth-Century Thought and Society*. Manchester: Manchester University Press.

St. Augustine. 1958. *On Christian Doctrine*. New York: Library of Liberal Arts.

Taylor, M. 1992. *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*. Chicago: The University of Chicago Press.

Turner, J. red. 1996. *The Dictionary of Art, Volume 15*. London: Macmillan Publishers Limited.

Valdes, M. J. 1991. Word, Polysemy, Metaphor: Creativity in Language. In: M. J. Valdes, red. 1991. *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Toronto: University of Toronto Press.

Van Staten, R. 1994. *An Introduction to Iconography*. Amsterdam: OPA.

Vladislavić, I. 2005. *Willem Boshoff*. Johannesburg: David Krut Publishing.

Wheeler, M. 1994. *Heaven, Hell and the Victorians*. Cambridge: Cambridge University Press.

ILLUSTRASIES



Fig. 1:

Schacher, H. 2008. *Der Breite und der Schmale Weg* (reproduksie). [Plakkaat] Besikikbaar: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Der_breite_und_der_schmale_Weg_2008.jpg [15 Junie 2011].

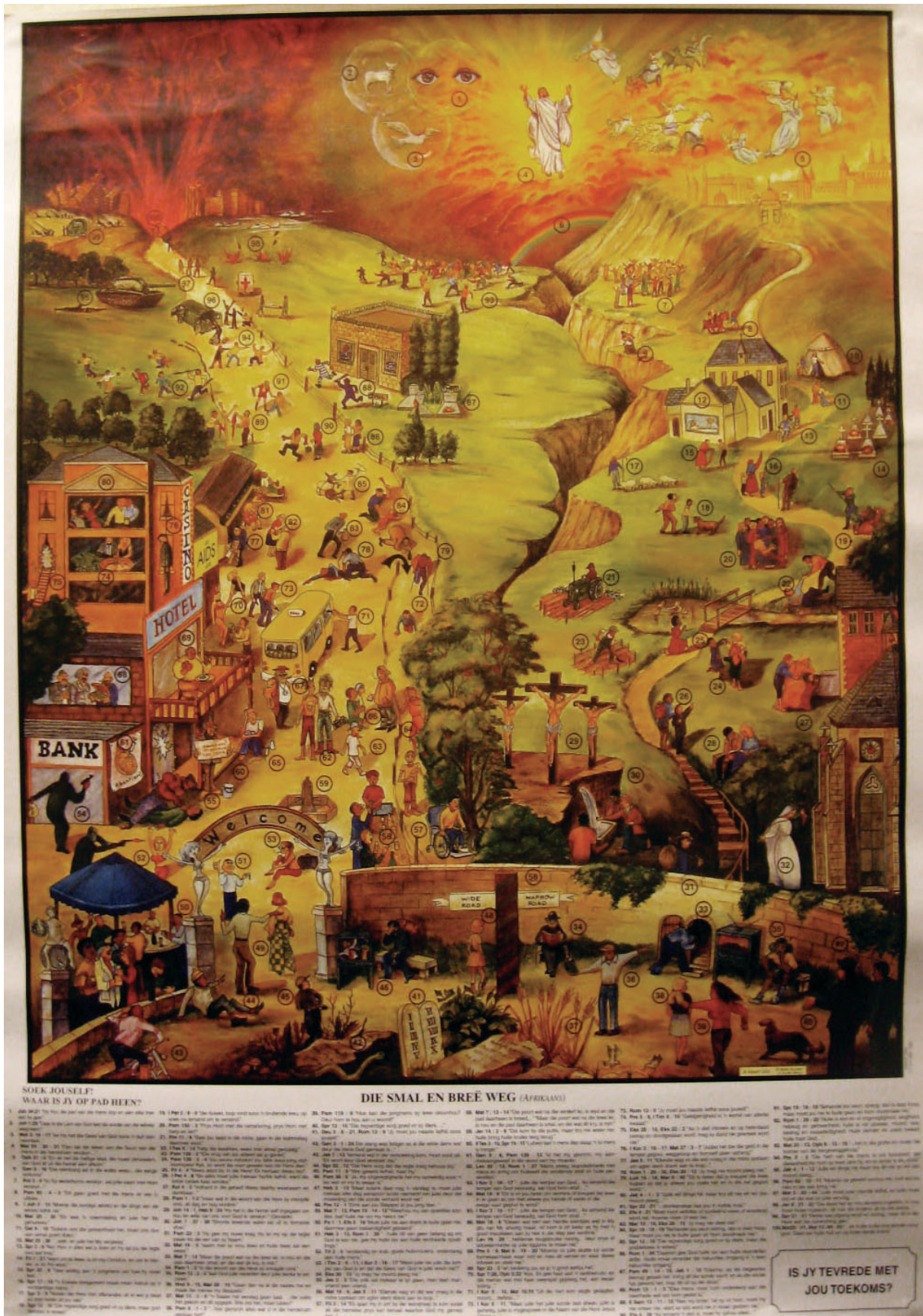


Fig. 2:

Londt, H. 2000. *Die Smal en Breë Weg*. [Plakkaat]. Die Bybel Genoodschap van Suid-Afrika.

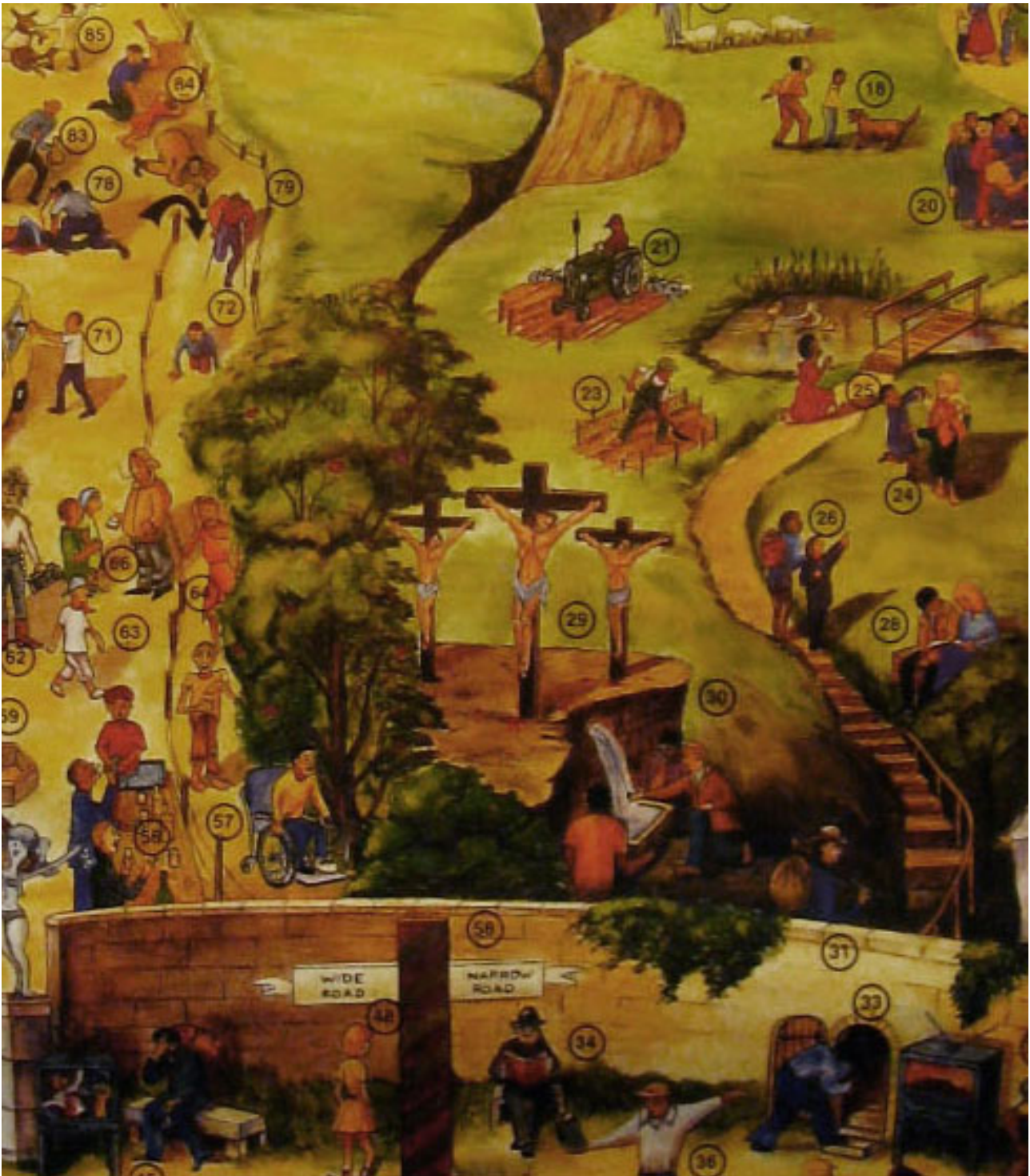


Fig. 3:

Londt, H. 2000. *Die Smal en Breë Weg*. [Plakkaat]. Die Bybel Genoodschap van Suid-Afrika.



Fig. 4:

Boshoff, W. 2004. *Bread-and-Pebble Roadmap*. [Konseptuele werk] Beskikbaar:

http://www.willemboshoff.com/images/artworks/large_views/BREAD-&-P-R-M-3-.jpg

[30 Oktober 2011].



Fig. 5:

Boshoff, W. 2004. *Bread-and-Pebble Roadmap*. [Konseptuele werk] Beskikbaar:
http://www.willemboshoff.com/images/artworks/large_views/BREAD-&-P-R-M-15-.jpg
[30 Oktober 2011].



Fig. 6:

Boshoff, W. 2004. *Bread-and-Pebble Roadmap*. [Konseptuele werk] Beskikbaar:
http://www.willemboshoff.com/images/artworks/large_views/BREAD-&-P-R-M-22-.jpg
[30 Oktober 2011].